

الفنون

الشعبية



العدد ٢٤

يولية - أغسطس - سبتمبر

الثنى : ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس التحرير:
أ. د. أحمد علي مرسى

مدير التحرير:
أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:

أ. د. حسن الشامي

أ. د. سمحة الخولى

أ. د. عبد الحميد حواس

أ. د. فاروق خورشيد

أ. د. ماجدة صالح

أ. د. محمد الجوهري

أ. د. محمد محجوب

أ. د. محمود ذهني

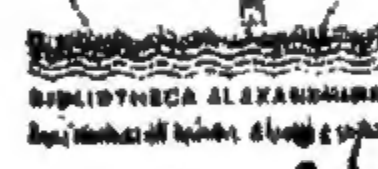
أ. د. نبيلة ابراهيم

رئيس مجلس الإدارة:

أ. د. سمير سرحان

مستشار التحرير:

أ. د. عبد الحميد بونس



الإشراف الفني:

أ. عبد السلام السيد
General Organization Of the Alexandrian Library

Bibliotheca Alexandrina



العدد الرابع والعشرون

يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٨

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● المصورون

- صفوت كمال
- د. هانى جابر
- ابراهيم حلمى

● صورة الغلاف :
سيدة من جنوب سيناء
ابريل ١٩٨٨

● ظهر الغلاف :

عروس وعريس من حفل أول زفاف عالمى فى
أحضان الريف المصرى

- هذا العدد
- التحرير
- الأدب الشعبى العربى (التعريف والمصطلح) ٩
د. محمود ذهنى
- الأدب الشعبى والحياة الفكرية للشعوب ١٦
د. قاسم عبده قاسم
- الأدب الشعبى فى عصر التلفزيون والفضاء ٢٥
عبد التواب يوسف
- الملك الصالح أيوب .. ولى الله المجدوب ٣٢
فاروق خورشيد
- الدلالات التاريخية والأسطورية لشخصية انكيدو ٣٩
د. محمد خليفة حسن
- الأسس العامة الحاكمة للأعمال الفنية الشعبية ٥١
محمود النبوى الشال
- التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية ٥٧
د. هانى جابر
- صناعة السفن الكويتية ٦٦
ابراهيم حمزة الشكرى
- الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك ٧٤
أحمد رشدى صالح
- فن الأكروبات الشعبى فى الصين ٨٧
د. غبريال وهبة
- احياء دراما الأراجوز ٩٢
عادل العليمى
- أديب شعبى من القرن الثامن الهجرى ٩٧
د. ابراهيم أحمد شعلان
- الفارس المحارب فى مخطوطة عربية ١١٠
مصطفى شعبان جاد
- مكتبة الفنون الشعبية :
- الأمثال العامية لأحمد تيمور ١١٥
عرض : معتز شكرى
- الأمثال الكويتية المقارنة ١٢٠
عرض وتحليل : عبد العزيز رفعت
- جولة الفنون الشعبية ١٢٥
- This Issue ١٤٢

في ذمة الله

الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس

ببالغ الأسى والحزن تنعى مجلة الفنون
الشعبية إلى الأمة العربية جمعا الأستاذ
الرائد الدكتور / عبد الحميد يونس ،
مستشار المجلة ، الذى وافته المنية ، والمجلة
ماثلة للطبع فجر يوم الثلاثاء ١٣/٩/
١٩٨٨ . الموافق الثانى من صفر لعام
١٤٠٩ هـ .



ولد الدكتور يونس - رحمه الله - فى الرابع من فبراير عام ١٩١٠م، وحصل
على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة عام ١٩٤٠ ، ثم ماجستير الآداب عن
رسالته فى سيرة الظاهر بيبرس عام ١٩٤٦ ، ثم درجة الدكتوراه فى الآداب
عام ١٩٥٠ عن رسالته فى السيرة الهلالية وفى عام ١٩٥٢ كون أول جمعية
للفنون الشعبية بكلية الآداب جامعة القاهرة واشتغل - رحمه الله - بالصحافة
فى بداية حياته فأسهم فى توجيه مجلة « بناء الوطن » وأشرف عليها وشارك
فى تحريرها ، كما أسهم فى تحرير مجلتى « المصرى » و « المجلة الجديدة »
وأشرف على بعض الأبواب الرئيسية بهما ، كما كان عضوا بارزا فى مجلة
« الأدب » التى كان يصدرها الأستاذ / أمين الخولى ، واشتغل لفترة قصيرة
من الزمن بجريدة « البلاغ » اليومية ، وكان المحرر الأول بجريدة « المساء » فى
أوائل الثلاثينيات .

وفي أعقاب ثورة يوليو المجيدة ساهم في التخطيط لإصدار جريدة «الجمهورية» وأشرف على باب «الشباب والجامعة» بها ثم بعد ذلك أضيف له الإشراف على الصحيفة الأدبية بالجريدة إلى جوار مقالاته التثقيفية والتنويرية المختلفة، كما أصدر - رحمه الله - مجلة «الراوى الجديد» ورأس تحريرها، وإلى جانب عمله كأول أستاذ كرسي للأدب الشعبي بكلية الآداب - جامعة القاهرة - تقلد الكثير من المناصب فأختير عضواً بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وشارك في الكثير من لجانه المختلفة، كما أسس مجلة «الفنون الشعبية» ورأس تحريرها في أول إصداراتها عام ١٩٦٥، وفي عام ١٩٦٥ أيضاً رأس تحرير مجلة «الكتاب العربي»، وأنتخب في عام ١٩٦٦ رئيساً لجمعية الأمناء خلفاً للمرحوم الأستاذ / أمين الخولي، وفي عام ١٩٦٨ انتدب وكيلاً لوزارة الثقافة حيث أشرف على قطاع الثقافة الجماهيرية بها، واقترح - حينذاك - إنشاء مركز لثقافة القرية وآخر لثقافة الطفل وثالث لأعداد الرواد الثقافيين. وقد أخذ بهذا الاقتراح السيد فيما بعد، ولا يزال يشرى مجالات العمل المتعددة في هذا القطاع، وفي عام ١٩٦٩ انتدب للعمل مستشاراً فنياً لوزير الثقافة إلى جوار عمله الأصلي (أستاذ كرسي للأدب الشعبي)، كما عين رئيساً لمجلس إدارة مركز دراسات الفنون الشعبية عام ١٩٧٠، وفي عام ١٩٧٨ عين مستشاراً لأكاديمية الفنون، ثم بعد أعوام خيراً بهذه الأكاديمية لثلاثين معهد الفنون الشعبية الذي كان قد دعا إلى إقامته منذ أعوام طويلة، وقد شك الدكتور / يونس في العديد من المؤتمرات العربية والعالمية، وأسهم في تأسيس الكثير من الجمعيات، وحصل على مجموعة من الجوائز والأوسمة، ففي عام ١٩٣٥ حصل على جائزة الدولة في الموضوعات التي عرضها المغفور له على ماهر عن البطالة ووسائل علاجها، كما نال وسام الجمهورية عام ١٩٥٥ وجائزة الدولة التشجيعية في النقد الأدبي مع وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٥٨، ثم جائزة الدولة التقديرية في الآداب مع وسام الاستحقاق من الطبقة

الأولى عام ١٩٨٠، ثم جائزة الكويت للتقدم العلمي في إبريل عام ١٩٨٥ واختير رئيساً فخرياً مدى الحياة لجمعية الماثورات الشعبية عام ١٩٨٦. وللدكتور يونس - رحمه الله - الكثير من المؤلفات ليس في مجال علم الفولكلور فحسب وإنما في مجال الأدب والنقد. وإلى جوار ريادته للأدب الشعبي له جهوده الموسوعية، فقد ساهم في إصدار دائرة المعارف الإسلامية وشارك في تحقيق «الموسوعة المصرية» وجمع موادها وساهم في تحريرها ومراجعتها، كما أصدر موسوعة «الآداب والفنون الشعبية» التي نشرت دار الهلال بعضاً من أجزاءها، ومعجم الفولكلور الذي طبع في لبنان عام ١٩٨٢، ولم يقتصر نشاطه - رحمه الله - على مجال التأليف فقط وإنما قام بترجمة العديد من الكتب المهمة في مجال علم الفولكلور والآداب والفلسفة والأنثروبولوجيا والتاريخ وغير ذلك سواء كان بمفرده أو بالاشتراك مع بعض الأساتذة الأجلاء، هذا وقد أثرى الدكتور يونس الحياة الثقافية والمجلات العربية بالكثير من الندوات والدراسات والأبحاث، ولا يزال تلاميذه من المحيط إلى الخليج يتابعون مسيرته الرائدة في الدراسات الفولكلورية. وأسرة تحرير المجلة إذ تتقدم بالعزاء إلى أسرته الكريمة وإلى تلاميذه وأصدقائه ومحبيه تدعو الله أن يتغمده بواسع رحمته وأن يشملهم بعظيم غفرانه وأن يلهم ذويهم ويلهمنا الصبر والسلوان.

أسرة تحرير المجلة

العدد القادم

يتضمن العدد القادم من المجلة دراسات عن الجهود العلمية والثقافية للمرحوم الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس

هذا العدد

يصدر هذا العدد والأسى يغمر قلوب أسرة تحرير المجلة ، فقد رحل عنها والمجلة ماثلة للطبع - رائدها ومؤسسها الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس ، الذى سعى وعمل على إصدار أول عدد منها فى يناير سنة ١٩٦٥ ، ثم بعد أن توقفت لأسباب خارجة عن إرادته فى عام ١٩٧١ سعى من جديد وبإصرار على أن تعود للصدور مرة أخرى ، فصدرت فى يناير ١٩٨٧ وكان مقال « مجلتنا تعود » ، الذى صدر به العدد ١٨ تعبيرا عن فرحته الغامرة بعودة صدور هذه المجلة .

والمجلة اذ تحتسب عند الله الأستاذ الجليل ، رائد حركة الفولكلور العربية وأستاذ جيل كامل من الدارسين والباحثين فى مجال الدراسات الفولكلورية بعامة والأدب الشعبى بخاصة ، فإنها تعاهد قراءها على مواصلة تحقيق ما كان يرجوه أستاذنا العظيم من العمل المستمر والمستمر فى الكشف عن خصائص الابداع الشعبى المصرى والعربى فى تواصله التاريخى ووحدته القومية .

وحول (الأدب الشعبى كوسيلة للتعرف على الحياة الفكرية للشعوب) تأتى دراسة الدكتور / قاسم عبده قاسم لتلقى الضوء على المشروعات العلمية لكل محاولات الدارسين فى مجال التاريخ الاجتماعى وتاريخ الأفكار ، لبحث ملامح الظاهرة التى يهتمون بها بين ركام الموروث الشعبى .

وفى إطار من الدرس المستفيض للظاهرة يتعرض الدكتور قاسم لعدم اهتمام فنون الأدب الشعبى برصد الأحداث والوقائع التاريخية ، وانما يقوم برصد رأى الناس فى الأحداث التاريخية والشخصيات ، اذ أن الخيال الشعبى حين يختار التاريخ مجالا لعمله ، لايهتم بشئ قدر اهتمامه بالاستجابات العقلية والعاطفية لمن يتلقون هذا الابداع الشعبى .

والموروث الشعبى من هذه الزاوية - فيما يرى الباحث - يحدد لنا الاطار الفكرى للمجتمع البشرى ، اذ أن أبناء المجتمع يودعون فنونهم الشعبية بمختلف أنماطها توجهاتهم الفكرية .

ويتضمن هذا العدد دراسة نقدية للأستاذ الدكتور / محمود ذهنى يناقش فيها دراسة الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى المنشورة فى العدد قبل الأخير عن (الأدب الشعبى العربى . . المصطلح وحدوده) وفى هذه الدراسة يناقش الدكتور / محمود ذهنى تعريفات وخصائص الأدب الشعبى وموضوع تناقل الأدب الشعبى عن طريق المشافهة دون التدوين ، وكذلك مشكلة الفصحى والعامية ، علاوة على مسألة تدوين الأدب العامى ومشكلة فنية هذا التدوين .

والمجلة اذ ترحب باستمرارية النقاش العلمى والمحاورة الفكرية حول الأدب الشعبى العربى ، ترحو أن تتعدد الدراسات الدقيقة حول هذا المحور المهم من حيث التعريف والمصطلح فى الأدب الشعبى .

وهو أمر نادى به منذ سنوات بعيدة أستاذنا الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، ويسير على خطاه الآن أستاذان متميزان من تلاميذه هما الدكتور أحمد على مرسى، والدكتور محمود ذهنى .

وأراءهم عن الحياة والموت والكون ومظاهر الطبيعة والدين والخرافات والأساطير ورؤيتهم لمفاهيم الحق والباطل ومثل الشجاعة والبطولة وقيم الشرف والتبذل ، ومقاييسهم في الجمال وتصورهم للعالم الخارجي وعلاقاتهم بالبيئة . وهو ما تؤكد الدراسة في كل صفحة من صفحاتها بشكل متعمق .

وفي مجال دراسات أدب الأطفال يتناول الأستاذ / عبد التواب يوسف أهمية الحكايات بالنسبة للأطفال ، وبخاصة في عصر التليفزيون والفضاء ، حيث يرى أننا رغم كل ما وصلنا إليه من تقدم ومبتكرات ، فإن الحكايات الشعبية ليست سوى أعمال فلسفية تحمل في ثناياها حكمة البشرية ، ونعبر بشكل أسطوري عن مسيرة الانسانية بشكل واضح ، ويؤكد من ثم على أهمية ألا نتدخل في هذه الأعمال بالتبسيط أو التجميل ، فاما أن نقدمها أو لا نقدمها ، أو على حد قوله ، أما افتراسها بحجة تنقيتها من الشوائب فهو أمر يجب ألا ننساق إليه . وفي ثنايا دراسته يقدم لنا محاولة مهمة لدراسة حكايات هانزيل وجريتل ، وجاك وأعواد القول ، والقزم وبنت الطحان ، كما يجيب عن السؤال المهم الذي طرحه الدراسة « هل الحكايات الشعبية ضرورية للأطفال » في عصرنا ؟

وحول الصورة التي يقدمها الأدب الشعبي في سيرة الظاهرة بيبرس للملك الصالح نجم الدين أيوب ، كولي مجذوب وصوفي زاهد . يقدم الأستاذ فاروق خورشيد دراسة مهمة عن (الملك الصالح أيوب . . . ولي الله المجذوب وهو الأمر الذي قد يتعارض ، أو لا يرضى عنه أهل التاريخ، حيث أن صورته لديهم ترتبط بالقسوة والعنف والدم أحيانا ، كما ترتبط في اللحظة ذاتها بالمعارك الباسلة التي خاضها ضد الصليبيين ، تلك المعارك التي أدت إلى أسر لويس التاسع ملك فرنسا بالمنصورة في واحدة من أهم انتصارات المسلمين على الصليبيين في حروبهم الطويلة . هنا وتحتاج تلك الاشكالية الناشئة بين الصورتين عن الملك الصالح إلى وقفة متأنية من دارسي السير الشعبية العربية في إعادة

فهمها، وإعادة تقييمها من جديد على ضوء الظروف السياسية التي خلقتها ، والقوى التي تحرك وراءها . فكانت سببا في إبداعها ، والطريقة التي كتبت بها ، وهي من الأمور التي يحاول الأستاذ / فاروق خورشيد التعرض لها ومعالجتها بدقة واستفاضة .

وعن الدلالات التاريخية والأسطورية لشخصية الكيدو في ملحمة جلجامش ، تلك الملحمة السابقة على أقدم الملاحم الاغريقية بما يقرب من ألف وخمسمائة عام ، تأتي دراسة الأستاذ الدكتور محمد خليفة حسن معبرة عن هذه الدلالات ، وعن المضامين التي تحتويها ، مركزة في ذلك على المغزى التاريخي الحضاري الذي تقدمه هذه الملحمة بشكل عام وقصة انكيدو بشكل خاص لنكتشف أننا أمام تطور تاريخي حضاري للبشرية ، وذكر دقيق للعوامل والانفعالات المصاحبة لهذا التطور .

ويحدثنا الفنان الأستاذ / محمود النبوى الشال عن « الأسس العامة الحاكمة . . . في تقويم الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية » حيث يركز في دراسته على عدد من القيم والمعايير التي يمكن أن تؤلف في ترابطها وتكاملها البنية الجمالية التي تشكل الصورة العامة التي يكون عليها العمل الفني الشعبي التشكيلي .

وعرض الأستاذ محمود الشال في استفاضة ما يمكن أن يصل إليه النقد التشكيلي للفنون الشعبية من مجموعة من الأحكام النهائية التي تهدي المتذوق للفن الشعبي التشكيلي إلى تقييمه وإدراك دلالاته وجماليته إدراكا سليما .

وعن التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية تأتي دراسة الدكتور / هاني إبراهيم جابر وفيها يتعرض للمشاكل التي تواجه هذه الحرف بإزاء التطورات العلمية والتغيرات المستمرة في نمط الحياة المعيشية والاعتماد الشعبي المتزايد على الانتاج الآلي وغير ذلك من مستحدثات العصر ، ويرى ضرورة تحريك ثقافتنا التقليدية ، التي تعبر عنها هذه الحرف ، نحو روافد العلم المتجددة بحيث لا تتعارض معها وتحدث نتائج

سلبية مدمرة ، وهو بضد ذلك يتعرض لخصائص هذه الحرف ، ووظائفها ، وكيفية التخطيط لها ، والأسس التي يجب أن تقوم عليها ، ووسائل انجاحها ، بحيث تظل هذه الحرف ظاهرة حية في ضمير المجتمع . وتتضمن دراسته نماذج تطبيقية لما يقدمه من تخطيط وتصور علمي لواقع الحرف التقليدية ومستقبلها ازاء التطور التكنولوجي .

ويلي دراسة الدكتور هاني جابر مقالا عن السفن الكويتية حيث كان لهذه السفن دور رئيسي بارز في التكوين الحضاري للخليج العربي وبناء اقتصادياته ، وقد شكل «القلاليف (صناع السفن) قاعدة أساسية للحرف الشعبية هناك ، قبل اكتشاف البترول ، حيث كان المصدر الأول للدخل الخليجي يتمثل في الغوص للبحث عن اللؤلؤ والمتاجرة فيه بأسواقه المختلفة .

حول هذا الموضوع يحدثنا الأستاذ / ابراهيم حمزة الشكري في دراسة مستقصية عن (صناعة السفن الكويتية ، في اطار من التحديد الموضوعي لحرفة شعبية تقليدية اندثرت - القلافة - كصناعة ، وتحولت الى فن فولكلوري ، مطبقا دراسته على دولة الكويت الشقيقة التي ارتبطت مهنة (القلافة) بها ارتباطا وثيقا ، حيث أخذها الخلف عن السلف ، حتى تشكلت في اطار متميز جماعة القلايف التي عاشت مقاربة في حي واحد عرف باسمها هناك . وقد رصدت الدراسة القدرات المتميزة لعدد كبير من الأساتذة في عمل التصميمات المختلفة لصناعة السفن ، فهناك « الأستاذ » وهو المهندس صانع السفينة ويليه المقدمي (رئيس العاملين) ثم الضراب وأخيرا الوليد ، في تدرجهم الحرفي لتلك المهنة .

وترصده الدراسة الأنواع المختلفة من هذه السفن القديمة التي كانت تصنع في الكويت وأشكالها والأدوات المستخدمة في صناعتها ، وزمن استعمال هذه السفن ومجالات استخدامها ومقاساتها وحمولتها وعدد بحارتها والمسافات التي تقطعها والموانئ التي ترسو عندها وتختتم أخيرا بالأغاني والآثورات الخاصة بتلك المناسبة .

وفي هذا العدد تقدم المجلة جزءا من دراسات المرحوم الأستاذ / أحمد وشدي صالحي عن

« الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك » ، وفيها يقوم بتعريف الألعاب الشعبية على أنها « كل لعبة يمارسها العامة تلقائيا منذ المهد الى اللحد ، يتوارثونها جيلا بعد جيل ، يغيرون منها أو يحرفون فيها ، يستوى في ممارستها جنس الرجال وجنس النساء منذ الطفولة ، وبهذا تحتل الألعاب مساحة كبيرة من الحياة الشعبية ليتعرض بعد ذلك لممارستها وأنواعها ووظائفها في أوقات الفراغ وأوقات العمل على حد سواء . وفي هذا العدد نتناول الجزء الأول من دراسته عن الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية وفي العدد القادم تقدم المجلة باقى دراسته عن « السيرك » .

وعن فن الأكروبات كأحد الفنون الشعبية في الصين يحدثنا الدكتور غبريال وهبة عن تاريخ هذا الفن هناك ، وعروضه ، وألعابه ، والجهود التي بذلتها حكومة الصين لإحيائه ، وتطويره ، وتلك التي بذلها لاعبو الأكروبات للنهوض به ، متعرضا لبعض رقصاته وألعابه بالوصف وما أصاب هذه الرقصات وتلك الألعاب من تطورات وما تتميز به من براعة في الأداء ورشاقة في الحركة وجمال في التكوين .

كما يقدم في هذا العدد المخرج المسرحي / عادل العليمي بحثا حول (احياء دواما الأراجوز) هذا الشكل التراثي الذي يطل علينا بين الفينة والأخرى في أشكال استلهامية أو توظيفية أو احيائية .

فالأراجوز - فيما ترى الدراسة - تجسيد لحكمة وبساطة وفكاهة الشعب العربي ، انه الانسان الفقير المنشأ الأمن ، الأخرق والحسن ، الذي كثيرا ما يقع في مواقف صعبة ، ومع ذلك فهو لا يفقد الاحساس بالنكتة أبدا .

لقد جسده الشعب الكادح نفسه في هذه الشخصية الحشنة الباذخة ، ووجد انتصاره على الجميع ، وعلى كل المصاعب .

يلي ذلك دراسة الأستاذ الدكتور ابراهيم أحمد شعلان عن شرف الدين بن أسد المصري ، هذا الأديب الذي يمثل تيارا أدبيا غزته الأساليب الشعبية ، من خلال حكاية نثرية ونص شعري تركهما هذا الأديب بعد موته مبينا لنا الظواهر الفنية والمضامين أو المفاهيم الشعبية التي يستعان

بها راجعاً بذلك الى المستوى الاجتماعى والواقع الذى عايشه الأديب وعاش فيه .

وحول الفروسية وتقاليدها الشعبية واحتفال المجتمع العربى بها يعرض الأستاذ / مصطفى شعبان جاد مخطوطة (كشف الكروب فى معرفة الحروب) لموسى بن محمد اليوسفى تحت عنوان (الفارس المحارب فى مخطوطة عربية) حيث يسجل فى مقدمة العرض ارتباط الفارس بالفرس منذ الجاهلية ، وازدياد هذا الارتباط فى الوجدان الشعبى من خلال السير الشعبية العربية الأقوال الماثورة حول الفرس التى يمتلئ بها تراثنا الشعبى . وعلى امتداد فصول المخطوطة العشر نلمس اهتماما خاصا بالفروسية فى العصر المملوكى ، وما يحيط بها من مناسبات وأجواء ، من المقارعة الى الممانعة والكر والفر ، الى عدة الفارس وملكاته ورتب الفرسان وحكاياتهم الماثورة .

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ / معة شكرى عرضا للكتاب الرائد « الأمثال العامة » للعلامة أحمد تيمور . ذلك المؤلف الذى نهلت منه المراجع الحديثة التى تعرضت للأمثال فى العصر الحديث .

وقد تركز العرض على الجهد الذى قام به مركز الأهرام للترجمة والنشر والاضافات التى قام بها كالكشاف الموضوعى ، وغير ذلك من ملاحظات ، ثم يعود الى أفضال تيمور باشا فى مصنفه حيث يلفتنا الى الجانب التوثيقى واهتمام هذا الأديب الكبير بأمور دقيقة أسوة بجيل الرواد العظام من المفكرين العرب الذين اهتموا بجمع الأمثال العامة .

كما يقدم الأستاذ / عبد العزيز رفعت عرضا وتحليلا لكتاب « الأمثال الكويتية المقارنة » للأستاذين صفوت كمال وأحمد البشر الرومى فى إطار تفسير موضوعى لمفهوم « المقارنة » يستند الى طبيعة المادة محل الدراسة . متعرضا فى ذلك للمنهج العلمى تعريفا وتفسيرا وكذلك النظيرتين اللتين تنازعتا الأصل فى المواد الفولكلورية وأثرهما على مفهوم « المقارنة » ، وبخاصة ان هذا الكتاب بأجزائه الأربعة يحتوى تصنيفا موضوعيا للأمثال العربية وضعه الأستاذ صفوت كمال على

أساس مضارب الأمثال العربية بتعددتها الجغرافى وتنوعها التاريخى - وهو يعد أول تصنيف موضوعى موسع للأمثال العربية العامة .

كما تحفل جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد بعدد من الموضوعات . فيقدم الأستاذ / صفوت كمال وصفا مركزا حول « الفنون الشعبية فى جنوب سيناء » من خلال الرحلة الميدانية التى قام بها مع مركز دراسات الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ليواصل بذلك الأستاذ / صفوت كمال رحلاته الميدانية ولتكتمل بهذه الرحلة زياراته العلمية لكل بقعة من بقاع مصر ، وقد أوضح فى مقالة ما قامت به البعثة من تسجيل لأنماط الفنون الشعبية فى هذه المنطقة .

أيضا تكتب منى حسن نجم عن « التراث الشعبى وثقافة الطفل » فى إطار الندوة التى عقدها المجلس الأعلى للثقافة تحت عنوان « أطفالنا والتراث - ندوة عربية » ، وقد عقدت هذه الندوة بمدينة القاهرة فى الفترة من ٢٤/٥ : ٢٦/٥/١٩٨٨ .

كما يقدم الباحث إبراهيم حلمى وصفا لأول حفل زفاف عالمى تم فى قرية بشبيش فى إطار توظيف الاحتفالات الشعبية فى مجال السياحة العالمية . كما يتناول بالعرض والتحليل معرض الفنان التشكيلى الأستاذ الدكتور / سليمان محمود حسن الذى اهتم فى لوحاته باستلهام عناصر من رموز الأحجية المصرية ، ووظيفها فى تكوينات فنية وجمالية جديدة . وفى نهاية الجولة يتناول الكاتب تعريفا بجهود قطاع الثقافة الجماهيرية فى تكوين الجمعية المصرية للفن التلقائى ، وأهمية تكوين مثل هذه الجمعيات فى تنشيط حركة الفنون الشعبية المصرية ، ورعاية الفنانين الشعبين حملة هذا التراث ومبدعوه فى آن .

المحرر

الأدب الشعبي العربي

التعريف والمصطلح

د. محمود ذهني

كتب الصديق الدكتور أحمد على مرسى في العدد قبل الأخير من مجلة الفنون الشعبية دراسة متميزة عن « الأدب الشعبي العربي - المصطلح وحدوده » ، استعرض فيها المصطلحات المختلفة للأدب الشعبي كما جاءت في مؤلفات الكتاب الذين طرّقوا هذا الموضوع . وقد شرفني بتلخيص ما جاء في كتابي « الأدب الشعبي العربي - مفهومه ومضمونه » ، وأنهى التلخيص بقوله :

« ولعلّي أعتذر هنا - بداية - أنني لن أتوقف لمناقشة آراء الزملاء الدارسين الجامعيين ، والحكم عليها ، فليس ذلك من أهداف هذه الدراسة ، ولكني أعود لأؤكد أن الهدف الأساسي هو رصد اجرائي مبني على استقراء لهذه الآراء والاتجاهات ، ومحاولة الخروج منها بتعريف نتفق عليه جميعاً ، ونعمل على تطبيقه إن شاء الله » .

ولست أدري كيف نتفق على تعريف للأدب الشعبي من بين هذا الكم الضخم من التعريفات التي عرضها الدكتور أحمد مرسى دون أن نناقش كل تعريف منها مناقشة دقيقة لنعرف حدوده وأبعاده ومدى انطباقه على المعرف، ثم نعقد مقارنة بين تلك التعاريف جميعاً لأختار أفضلها أو ربما للعدول عنها إلى تعريف جديد تكشف عنه الدراسة والمناقشة .

٣ - الأدب الشعبي مجهول القائل ، ويشترك في تأليفه أكثر من فرد .

٤ - الأدب الشعبي يعبر عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب .

٥ - الأدب الشعبي ماثور .

وأود - لو آتيحت لي الفرصة - أن أناقش هذه التعريفات واحداً بعد الآخر ، ولنبدأ

وفي البيان الإحصائي الذي ختم به الدكتور أحمد مرسى دراسته خلص إلى تحديد التعريفات المختلفة « للأدب الشعبي » ، ورتبها وفق انتشارها ، فكانت كما يلي :

١ - الأدب الشعبي يتوسل بالعامية .

٢ - الأدب الشعبي ينتقل عن طريق الرواية الشفوية .

بأكثرها شيوعاً ، وهو أن الأدب الشعبي يستخدم اللهجة العامية .

من المعروف أن هناك فروقا أساسية بين اللغة واللهجة ، أهمها أن اللغة يفهمها الشعب بأكمله في حين تقتصر اللهجة على جماعة محدودة من الجماعات المتعددة التي يتألف منها الشعب ، وإن اللهجة الخاصة بجماعة ما تستغلق - فليلاً أو كثيراً - على ما عداها من جماعات . لهذا فإن الأدب الذي ينشأ باللهجة العامية يكون قاصراً على الجماعة صاحبة تلك اللهجة فقط ، وبعبارة أخرى استيعاب غيرها من الجماعات ، وبالتالي بعيداً عن اهتماماتها . وليس كذلك الأدب الشعبي الذي يتوجه إلى الشعب بأكمله ، ويؤثر في وجدان الأمة جمعاء . لهذا يجب أن نفرق - بداية - بين الأدب الشعبي وذلك الأدب الذي يستخدم اللهجة العامية ، والذي أطلقوا عليه الكثير من الأسماء مثل : الأدب العامي ، وأدب العوام ، والأدب المحلي ، والأدب الدارج ، وأدب اللهجات الدارجة ، وأدب الرطانة ، والأدب الملحون ، وغير ذلك من أسماء ، وإن كان الكثيرون لازالوا يصرون على تسميته بالأدب الشعبي أو أدب الشعب .

أما الأدب الشعبي الحقيقي فينشأ أساساً باللغة الفصحى ، أي اللغة العربية السليمة . وهنا يثور اعتراضان : أولهما ، كيف يتسنى للشعب العربي - والامية تجثم على أكثر من ثلثي أفرادها - أن يستوعب الأعمال الأدبية المنشأة بالفصحى ؟ والثاني : إن ما بين أيدينا من أعمال نعتبرها عيون الأدب الشعبي ، متداولة بين الناس باللهجات العامية الدارجة .

والاعتراض الأول نشأ من تصورنا الخاطئ لمفهوم اللغة الفصحى ، فالغالبية العظمى يتصورون أن اللغة الفصحى هي اللغة الرفيعة الرصينة التي كتب بها الأدب العربي القديم ، وما فيه من ألفاظ ضخمة صعبة ، وكلمات مهجورة أو شاذة أو نادرة الاستعمال ، وتراكيب معقدة ، وألغاب بلاغية ، وغير ذلك من السمات التي تجعلها صعبة على إدراك الأجيال الحديثة ، المتعلمين قبل الأميين ، ويمثلون لها بشئ عراً أمرياً القيس - وما فيه من عقنقل وسيجنجل - وبشر المعري في رسالة الغفران .

والحقيقة أن اللغة الفصحى أبعد ما تكون عن هذا التصور ، فالفصحى التي نعنيها هي اللغة العادية البسيطة السهلة التي لا تكاد تفرق عن العاميات إلا في أنها تحافظ على التركيب الصحيح للبناء اللغوي ، أي أنها تسائر قواعد اللغة العربية لا أكثر ولا أقل ، ومثالها الآن اللغة التي تقرأ بها نشرات الأخبار في الإذاعة - المسموعة والمرئية - والتي تصدر بها الصحف والمجلات . ونشرة الأخبار يفهمها الشعب كله - مثقفون وأميون - والجراند يقرأها كل من استطاع أن يفك رسوم الخط العربي ، أو ألم بمبادئ القراءة الأولية .

أما تلك الفصحى الضخمة الفخمة فهي لغة الأدب الرسمي ، أو الأدب الخاص ، أو الأدب المعبر ، أو أدب الصفوة ، أو أدب المثقفين أو غير ذلك من الأسماء العديدة التي تطلق على هذا اللون من الأدب الذي يتحرى اختيار الألفاظ الزنانه ، والعبارة الطنانة ، والأسلوب المرصع بالوان البديع ، والمعاني البعيدة الغور ، والأفكار الغريبة المعقدة ، وذلك لكي تؤثر في السامع عن طريق الإبهار العقلي وليس عن طريق الميل الوجداني . فالعبرة هنا ليست اللغة في حد ذاتها ، ولكنها الصياغة التي صيغت فيها اللغة ، وبالتالي فمن الممكن جداً أن يكون النص الفصيح أسهل وأبسط وأقرب إلى الفهم من النص العامي ، وذلك تبعاً لصياغة كل منهما .

وللدلالة على ذلك ، لدينا شاهد رائع لنصين أحدهما فصيح والآخر عامي ، والنصان لشاعر واحد - هو أحمد شوقي - وفي موضوع واحد هو وصف النيل ، الأول يتمثل في قصيدته الشهيرة التي مطلعها :

من أي عهد في القرى تندفق
وبأي كف في المداين تغدق

ومن السماء نزلت أم فجرت من
عليها الجنان جداولاً تترقق

وأما النص العامي فهو تلك الأغنية التي لحنها وغناها المطرب محمد عبد الوهاب وفيها يقول :

تقرأ بها نشرات الأخبار ، وتحرر بها الصحف
والمجلات •

وهب أنك استمعت فى النشرة ، أو قرأت
فى الجريدة ، خبرا استحوذ على اهتمامك
واردت أن تنقله الى غيرك من أفراد الأسرة
أو الأصدقاء ، فماذا أنت فاعل ؟

الواقع أنك تقوم بعمليتين فى غاية الأهمية:
الأولى أنك لا تعيد ما سمعت أو قرأت بنصه
الفصيح ، ولكنك تترجمه الى عاميتك الدارجة •
فأنت سوف تعيد على أسماعهم الخبر بلهجتك
والفاظك وليس بلغة النص وألفاظه • والثانية
أنك سوف تخرج عن النص - عامدا أو غير
عامد - فقد تفوت عليك أشياء فتغفلها ، وقد
تعجبك أشياء فتتجنب فيها ، وقد تظن صعوبة
فى أشياء فتتبرع بشرحها وتحليلها ، وقد تجد
من حقك أن تثبت ذلك بتعليق أو تعقيب أو
ملاحظة ، وقد يجمع بك الخيال فتضيف أشياء
تصورتها أنت دون أن يكون لها فى النص
وجود •

ولعل احدى الألعاب الشعبية التى يلعبها
الأطفال للتسلية - وربما البالغون كذلك - أن
توضح لنا هذه الظاهرة وتغنينا عن البحث عن
دليل ، ومؤدى هذه اللعبة أن يقوم أحد أفراد
الجماعة - بتأليف حكاية قصيرة مكونة من عدة
فقرات ، يسر بها فى أذن زميل من الجماعة
بعد أن يكون قد دونها فى ورقة يحتفظ بها ،
ويقوم الزميل بوشوشة زميل ثان لينقل اليه
الحكاية التى سمعها لتوه ، ويقوم الزميل
الثانى بنقلها الى زميل ثالث بالطريقة نفسها ،
وتستمر الحكاية تنتقل سرا من فم زميل الى
أذن زميل حتى تنتهى الى آخر أفراد الجماعة
الذى يقوم بحكايتها علانية على مسامع الجميع
وعندئذ يقرأ صاحب الورقة الحكاية الأولى كما
كتبها ، فيظهر الفرق واضحا بين الحكايتين ،
وعادة ما تكون بينهما مفارقات فكاهية تستدر
ضحك الجماعة •

هذا بالضبط هو الحال بالنسبة للأدب
الشعبى ، ينشئه صاحبه فى البدء كعمل أدبي
فردى ، ولكن الشعب يجد فيه متطلباته
الوجدانية ، وغذاه الروحي ، فيحتضنه
ويتشناه ويتلقفه ويتناقله من فم الى أذن ،

النيل نجاشى
حليوه اسمر
عجب للونه
دهب ومرمر
حمامه بيضه بفرد جناح
تودينا وتجيبننا

ودارت الألبان والراح
وشربنا ولعيننا

فالصياغة فى القصيدة سهلة بسيطة ،
وبالتالى فان لغتها مفهومة • على المستوى العام
- دون عناء - ودون الحاجة الى شرح أو تفسير ،
ولهذا يحفظها تلاميذ المدارس ، وينشدها
المغنيون • أما الزجل فان صياغته المعقدة ،
بما تحمله من ألوان بلاغية ، ومعانى فوق
مستوى العامة ، فان فهمه يستغرق ربما على
كثير من المتعلمين قبل الأمين • فالشطرة الأولى
منه تتطلب معرفة جغرافية وأخرى تاريخية ،
فلا بد أن يكون السامع على علم بأن النيل ينبع
من الحبشه ، وأن الحبشه كان لها ملك يسمى
النجاشى ، وعلى ذلك نسب الشاعر النيل اليه
أما الكناية فى البيت الثالث ، حيث جعل
الزورق وشراعه المنشور حمامة بيضاء بجناح
واحد ، فان حل طلاس هذا التشبيه يحتاج
الى اعمال فكر وقدرة على التصور وخبرة
بأساليب البيان يعجز عنها كثير من المتعلمين
والثقفين •

لهذا نقول : ان الأدب الشعبى لا يمكن أن
ينشأ بلهجة محلية دارجة • مثل الأدب
العامى • والا اقتصر مثله على الجماعة الصغيرة
أصحاب تلك اللهجة ، فضلا عن انطباق بقية
سمات الأدب العامى وخصائصه عليه • ولكنه
لا بد أن ينشأ باللغة الفصحى السليمة ، بحيث
يصاغ صياغة سهلة بسيطة • تستعمل
الكلمات المتداولة ، والتعبيرات السائدة ،
والمعانى القريبة •

ويأتى دور الاعتراض الثانى - وهو أن
معظم ما نعتبره أدبا شعبيا يتداول الآن بالعامية
ويدون بها • وللرد على هذا الاعتراض نعود
الى ما سبق أن قلناه من أن اللغة الفصحى
التي نعنيها هى اللغة البسيطة السهلة التى

وبالتالى فان كل فرد يترجمه الى عاميته الخاصة ويدخل عليه من التعديل والتبديل والتغيير ما يوائم طبيعة الملقى وذوق المتلقى ، فلا عجب اذن أن نجد للعمل الشعبى الواحد أكثر من صورة وأكثر من نص .

مثال ذلك عندنا سيرة عنتره بن شداد التى نجد لها ثلاث طبعات مختلفة ، واحدة مصرية - ويطلق عليها اسم « السيرة الحجازية » ، والثانية سورية والثالثة عراقية . والمفروض أن كل واحدة من هذه الطبعات مدونة بلهجة الاقليم الذى تنتسب اليه ، ولكن الحقيقة أنها جميعا بعيدة عن العامية الدارجة لهذه الأقاليم ، شديدة القرب من الفصحى ، وليس أدل على ذلك من أنها تشتمل ضمن السياق على المعلقات العشر ، وعلى قدر غير قليل من شعر عنتره - الصحيح والمنحول عليه ولا يكاد كل هذا ينفصل عن الصياغة العامة للنص ، أو يبدو شاذا بالنسبة لأسلوب الكتابة العام للسيرة .

أما فيما يتعلق بالاختلافات والاضافات ، فان هذه الطبعات الثلاث تتباين طولا وقصرا ، وتتفاوت الأحداث فيها ، فقد تهتم احدها بحدث معين فتطيل فيه فى حين تختصره الأخرى أو تغفله . وربما وجدنا أحداثا مضافة الى واحدة منها - من واقع البيئة المحلية - تخلو منها الأخريات ، أو بعض الألفاظ والمصطلحات المحلية التى تختلف مسمياتها من اقليم لاقليم . ولكن كل هذا يحدث فى الأحداث الجانبية الهامشية ، أو عند الوصف ، أما صلب السيرة وعمودها الفقرى فواحد فيها جميعا .

وإذا قارنا هذه الطبعات المعاصرة لسيرة عنتره بأقدم مخطوط وصلنا عنها (وهو يرجع الى القرن الثامن الهجرى ، ولم يصلنا كاملا ، ولكن الجزء الموجود منه يكفى للدلالة على الفوارق بينه وبين الطبعات الحديثة) فسوف نجد أنه من حيث الطول قد تضخم نحو من ست مرات ، أى أن ما هو موجود فى الصفحات الخمسين من المخطوط يشغل ما يقرب من ثلاثمائة صفحة فى المطبوع . ومن حيث اللغة فان المخطوط مكتوب بلغة فصحية

تامة السلامة ، خالصة من أى لفظ أو مصطلح أو تركيب عامى دارج . ومع ذلك فلغتها سهلة بسيطة الى أقصى حد بحيث لا تكاد تحس بفارق كبير بينها وبين لغة المطبوع ، بل سوف تجد أن المطبوع قد تضمنها - ربما بنصها - ثم أضاف اليها نسجا على منوالها .

لكل هذا فاننا نتفق تمام الاتفاق مع أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس ، والزميل الدكتور أحمد مرسى على أن « اللغة » لا تصلح بتاتا أن تكون عاملا أساسيا للتفرقة بين الأدب الشعبى والأدب العامى - وربما الأدب الرسمى كذلك - وان الاختلاف بين هذه الآداب الثلاثة تمثله عوامل أخرى كثيرة ، من بينها الصياغة اللغوية وليس مجرد استعمال الفصحى أو العامية .

وإذا كان استعمال الفصحى أو العامية لا يصلح للتفرقة بين ألوان الأدب الثلاثة فانه بالتالى لا يصلح أن يدخل فى تعريف أى واحد منها . وبذلك يجب أن يسقط ذلك التعريف الذى يحدد الأدب الشعبى بأنه الأدب الذى يستخدم اللهجة العامية .

فإذا انتقلنا الى التعريف الثانى ، وهو أن الأدب الشعبى هو الأدب الذى ينتقل عن طريق الرواية الشفاهية ، وجدنا أن هذا من الممكن أن يعتبر صحيحا الى حد كبير ، فمعظم الأدب الشعبى يعتمد على المشافهة فى تنقله من فرد الى فرد ، ومن اقليم الى اقليم ، ومن عصر الى عصر . ولكن هناك اعتراضين على هذا التعريف هما :

- ١ - هل الأدب الشعبى هو وحده الذى ينتقل مشافهة دون الأدبين الآخرين ؟
- ٢ - هل الأدب الشعبى ينتقل بأكمله مشافهة دون أن يدون منه شئ ؟

والاجابة الطبيعية على هذين السؤالين هي قطعا بالنفى . فإذا كان الأدب الشعبى ينتقل جزء منه بطريق المشافهة ، فان الأدب العامى ينتقل كله عن هذا الطريق - وبالتالى فهو أحق بهذا الوصف أو التعريف - لأن الأدب العامى اذا دون فقد قدرا كبيرا من قدرته

التعبيرية ، فالعامية التي يقال بها ليس لها حروف كتابة خاصة بها ، تمثل جميع صوتياتها ولكنها تستعير حروف الفصحى التي تقصر دون التعبير عن بعض الصوتيات التي يعتمد عليها الأدب العامي ، وعن بعض تركيباته وتعبيراته ، ولهذا فإن الأدب العامي المدون يقرأ بصعوبة ، وعند تلقيه مكتوباً لا يعطى كل انفعالاته . وإذا ما مضى زمن على اللهجة فإن ما يحدث لها من تغير يجعل قراءتها مكتوبة - بحروف الفصحى - بعيدة كل البعد عن روح العصر ، وعن فحوى النص .

وعلى الرغم من ندرة النصوص العامية المدونة ، فإننا نستطيع أخذ فكرة عن هذا الوضع حين نقرأ ما ينشر الآن في بعض الجرائد تحت عنوان « منذ مائة سنة » فسوف نجد أن اللغة التي نشر بها الخبر في ذلك العدد القديم من الجريدة مختلفة إلى حد كبير عن لغتنا اليوم ، وأما لن نستطيع فهم الخبر بسهولة ، وربما استغلق علينا جزء من أجزاء لفظة اندثرت أو مصطلح هجر أو أسماء نجهل مسمياتها ، أو تعبيرات تخلى عنها المجتمع .

فالتعريف القائم على المشافهة اذن ينطبق على الأدب العامي أكثر من انطباقه على الأدب الشعبي ، لأن الأدب العامي ينشأ مشافهة لاعتماده على صوتيات اللهجة التي ليس لها رسم أو حروف كتابة - وينتقل مشافهة لاعتماده على التنغيم الصوتي في التعبير . أما الأدب الشعبي فإن الجزء الأكبر منه - لا سيما الشوامخ العظيمة كالسير الشعبية - فإن الأقرب إلى التصور أن تنشأ مكتوبة ، نظراً لطولها وارتباط أجزاءها وتقسيماتها وفصولها ، وسلامة بنائها الروائي . وهذا كله من الصعب أن يتم دون تدوين وتخطيط .

وهناك أخبار متعددة تشير إلى أن السير الشعبية بالذات ألفت كتابة وتناقلها الناس مدونة . فسيرة عنترة بن شداد يقال أن مؤلفها - الشيخ يوسف بن اسماعيل - كتبها في عهد الخليفة الفاطمي العزيز بالله حين حدثت ريبة في قصره ، لهج الناس بها ، فأراد أن يلهمهم عن ذلك ، فطلب من كاتبه - يوسف بن

اسماعيل - أن يؤلف هذه السيرة ليشغلهم بها ، فكتبها منجمة ، وكان كلما فرغ من كتابة فصل منها دفع به إلى الناس ليقرأوه ثم يتحفهم بالذي يليه ، حتى أتمها .

وفي خبر آخر أن الراوي كان يقص على جمهوره سيرة عنترة ، وقطع الكلام عندما وقع عنترة في أسر أعدائه ، فوضعوا القيود في يديه وسجنوه ، وانصرف الراوي على أن يكمل الحديث في الغد . ولكن أحد الحاضرين - عندما عاد إلى منزله - جفاه الناس قلقاً على عنترة ، فلم يستطع صبراً ، وقصد بيت الراوي وأيقظه ودفع له أجر ليلة كاملة ليكمل له السياق ، فأخرج الراوي دفاتره وأخذ يقرأ منها على الرجل حتى أخرج عنترة من السجن ، فأرتاح الرجل وعاد إلى منزله راضياً قرير العين .

وورد في حكايات ألف ليلة وليلة أن بعض حكاياتها كانت مكتوبة ومحفوظة في خزائن الملوك ، وأن البطل تجشم الصعاب وخاض المغامرات حتى وصل إليها ، كذلك حكايات كليلة ودمنة قال صاحبها ابن المقفع - أنها كانت مكتوبة ومحفوظة في خزائن ملك الهند ، وغير هذا وذاك كثير مما يشير إلى أن قدراً غير يسير من الأدب الشعبي يتداول مدوناً ، وقدراً أكبر أُنشئ كتابة .

والأدب الرسمي نفسه لم يدون كله ، ولم يؤلف مكتوباً ، وإنما كان لكل شاعر من الشعراء القدامى - قبل الإسلام - راوية يلزمه فإذا قال الشاعر قصيدة حفظها الراوية عنه ، ونقلها إلى الناس لتدور بينهم مشافهة - ونحن نعلم أن الشعر العربي القديم - منذ الجاهلية وحتى صدر الإسلام - لم يدون إلا في أواخر القرن الأول الهجري ، وأنه عندما نشطت عملية الحفاظ على التراث - في العصر الأموي - أسرع الرواة بالارتحال إلى البوادي ليأخذوا الشعر من أفواه الأعراب .

لكل هذا نقول : أن المشافهة والكتابة لا تصلح هي الأخرى أن تكون الأساس الذي يبنى عليه تعريف الأدب الشعبي كما أنها لا تصلح كذلك أن تكون عامل تفرقة بين الأدبين الآخرين - الرسمي والعامي .

ولما كانت هذه العملية عملية فردية وذاتية مطلقة ، فإن من المستحيل أن يشترك اثنان فى عمل فنى ابداعى واحد ، والا كان العمل الذى يخرجانه ناتجا عن صنعة وحرفية بعيدة كل البعد عن الابداع الفنى .

والادب الشعبى لم تتحقق له الشعبية - وهى اقبال الجماهير عليه ، وميلهم اليه على مر العصور والأزمان - الا لأنه عمل فنى ابداعى ، ولو كان مجرد صناعة زائفة ما احتفل به أحد لهذا لا يمكن أن يكون للعمل الأدبى الشعبى - فى صورته الأولى - غير مبدع واحد ، ولا يمكن قبول الادعاء بتعدد مؤلفيه .

يأتى بعد هذا تعريف الأدب الشعبى بأنه المعبر عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب . وهذا التعريف لا يحتاج الى رد طويل ، لأن كل أدب من الآداب الثلاثة - الشعبى والرسمى والعامى - اذا كان ابداعا فنيا صادقا - فإنه لابد أن يكون معبرا عن وجدان الجماعة وعن نفسية الشعب ، وإن كان هناك اختلاف بينهم فى مقدار هذا التعبير ، مثلما يكون الاختلاف ما بين عمل وآخر فى كل منهم على حدة . أما اذا كان العمل ذاتيا صرفا ، ولا يعبر الا عن وجدان صاحبه دون أن يمس وجدان الآخرين ، فلن يقبل عليه أحد ، وبالتالي لن يكون معروفا أو شائعا .

والواقع أنه ليس هناك عمل فنى واحد يستطيع أن يمس وجدان البشر أجمعين ، فكل عمل - مهما كانت قيمته الفنية - لابد له من مؤيدين ومعارضين ، ومهما كان عدد المقبلين عليه فلا بد من وجود المدبرين عنه . وحين كانت سيرنا الشعبية هى الغذاء الروحى الأول للشعب العربى ، قبل انتشار الاذاعات والصحافة ووسائل الاعلام الحديثة - انقسم الشعب الى شيع وأحزاب يناصر كل واحد منها بطلا من أبطال إحدى السير ، ويتعصب له ، ويحمل اسمه . فكان هناك الزناتية والعناترة والهلالية والظاهرية ، وكان الوضع بينهم أشبه بما هو قائم الآن بين الأهلية والملكاوية فى عالم كرة القدم .

أما التعريف الثالث الخاص بالمؤلف ، فإن عدم معرفة اسم المؤلف سمة من سمات الأدب الشعبى والأدب العامى على حد سواء . وهذا مرتبط - الى حد كبير - بطريقة تداولهما المعتمدة على النقل الشفاهى . فالذى يقوم بعملية النقل لا يهتم باسم المؤلف الأول ، وقد يتحرى اغفاله ، بل ربما أسند التأليف الى شخصه هو مع اقتناع الجميع بأن هذا غير صحيح ، ومن هنا يصبح اسقاط اسم المؤلف هو الحل الأمثل .

وثمة نظرة أخرى الى العمل الشعبى الذى قلنا انه يتطور ويتغير كلما انتقل من فم الى فم ، ومن عصر الى عصر ، وأنه يتضخم مع الزمن من جراء ما يضيفه كل راو الى النص الذى يرويّه ، ولهذا ادعى البعض أن الأدب الشعبى ليس له مؤلف واحد ، ولكن يتعدد مؤلفوه ، وبالتالي تسقط أسماؤهم جميعا .

والجدير بالذكر أن الراوى الذى يضيف قليلا الى النص الذى يرويّه ، أو يدخل عليه بعض التعديلات الطفيفة ، لا يعتبر - بأى حال من الأحوال - شريكا فى التأليف ، ولكن يبقى العمل ملكا لمنشئه الأول مهما اختلف اسميه أو تجاهله الناقلون .

والنصوص المجهولة القائل ليست وقفا على الأدبيين الشعبى والعامى ، ولكن يشترك معهما فيها الأدب الرسمى كذلك ، ففيه الكثير من المقطوعات الشعرية التى أغفل ذكر أصحابها وأخرى اختلف الرواة حول قائلها فاسندوها الى غير واحد من الشعراء . فإذا فتحنا كتابا من كتب المختارات الشعرية القديمة - مثل الأصمعيات أو المفضليات أو ديوان الحماسة لأبى تمام - فسوف نجد العديد من المقطوعات الشعرية جاءت تحت عنوان : « قال الشاعر ، أو قال اعرابى ، أو قال رجل » ، وكلها مجهولة المؤلف .

أما من حيث تعدد مؤلفى العمل الواحد ، فإن دراسات علم النفس الأدبى انتهت الى أن الابداع ينتج عن انبثاق دفقة شعورية عندما ينفعل الفنان بمؤثر يستثير مواهبه ، فتشتعل فى داخله خواص الفنان وتنجب العمل الابداعى .

ومن ناحية أخرى فأننا نتساءل عن هذا الوجدان الجمعي أو النفسية العامة للشعب ؟ فإذا كان المقصود بها الموضوعات القومية فقط ، فإن الأدب الشعبي - وإن كان أكثر من غيره احتفاء بالموضوعات القومية - إلا أنه لا ينفرد بها وحده ، بل يشاركه فيها كل من الأدبين الآخرين . أما إذا كان المقصود هو أن ما ينتج - في شتى الأغراض - يحمل من سمات الفن الأصيل ما يجعله يلمس مشاعر كل فرد من الأفراد حيث يجد فيه صدى لعواطفه وانفعالاته ، فإن هذا أيضا ينطبق على كل عمل فني صادق الفنية .

لهذا فإن تعريف الأدب الشعبي بأنه يمس وجدان الجماعة أو نفسية الشعب تعريف غير جامع ولا مانع ، وبالتالي لا يعتد به ، ولا ينظر إليه كمفروق بين الآداب الثلاثة .

يبقى آخر التعريفات . . . وهو أن الأدب الشعبي مأثور . . . وإذا كان المراد بكلمة « مأثور » هنا مصطلح « المأثورات الشعبية » الذي وضعه المجمع اللغوي ليحل محل مصطلح « الفولكلور » الأجنبي ، فإن الحديث في هذا الأمر يطول ، ويحتاج إلى وقفة خاصة به ، ربما عدنا إليها بعون الله تعالى .

أما إذا كان المراد به التبسيط وتوخي السهولة ، أو التفرنج ومجاراة الغرب في طريقتهم في اختيار الأسماء وإطلاقها ، واعتبار أنه طالما كان الأدب الشعبي جزءا من الفولكلور ،

فلا مانع من إطلاق هذه التسمية عليه من باب إطلاق اسم الكل على الجزء ، مثلما يطلقون اسم « الدراما » على المسرح بكل فنونه وعلومه . فإن هذا لا يصلح بتاتا للتعريف لأن التعريف شيمته الدقة التامة ، التي لا يتفق معها هذا الخلط بين الجزء والكل .

بعد هذه الجولة الواسعة بين التعريفات المقترحة للأدب الشعبي ، وبعد رفضنا لها جميعا ، يفرض نفسه سؤال مهم وهو : اذن ما هو التعريف الذي نرتضيه للأدب الشعبي ؟

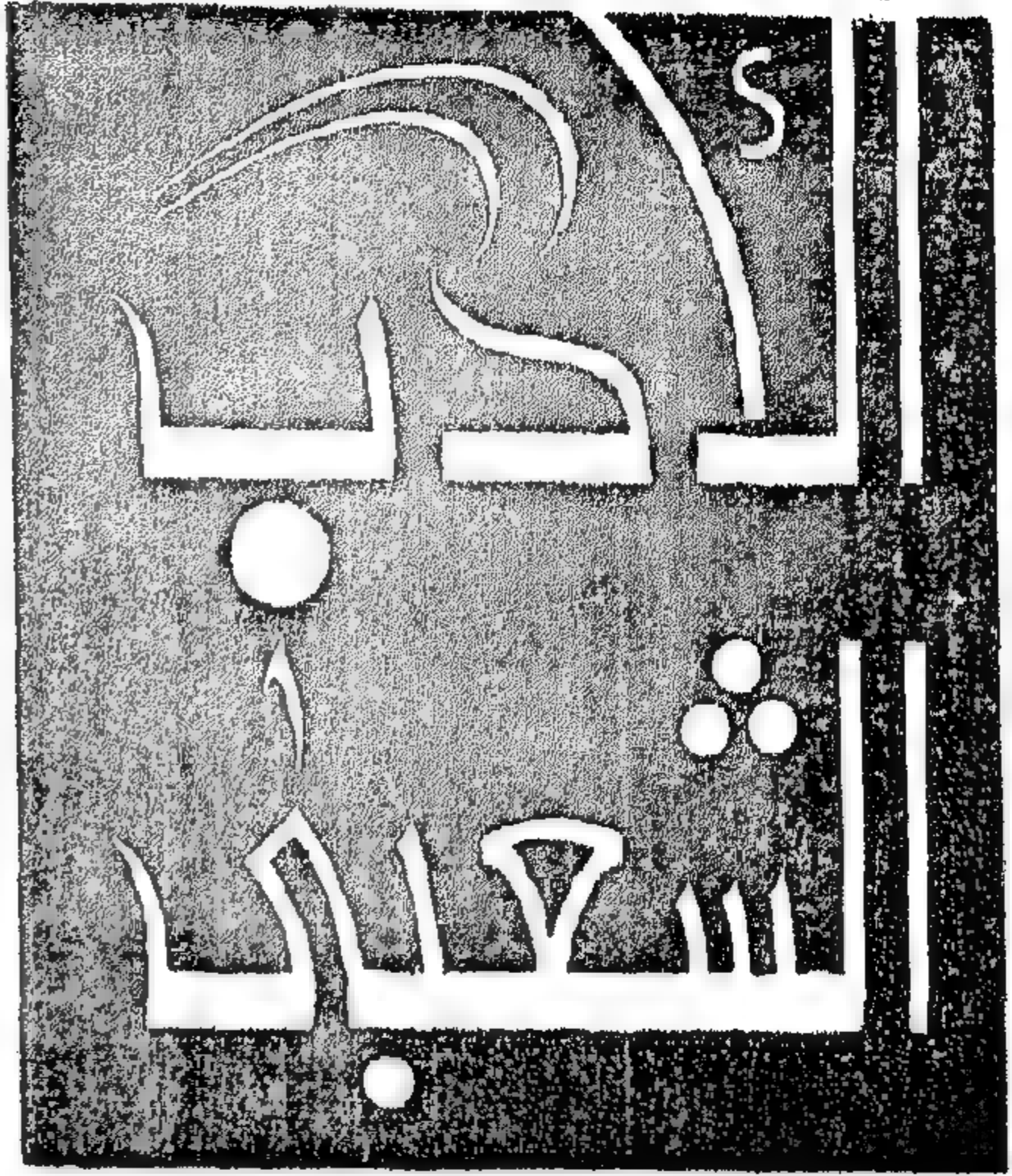
حقا . . . أنه سؤال صعب ومجرب ، ولا يمكن الإجابة عليه بمجرد إجراء عملية اختيار عشوائية أو مزاجية أو حتى باستفتاء أو اقتراع ، ولكنه يحتاج إلى دراسة وبحث واستقصاء وتمعن وتعمق . . . وهذه كلها تحتاج إلى جهد ووقت وجد وتأن . . . فلا بأس علينا إذا ما أجلنا الإجابة على هذا السؤال إلى حين تزدهر دراسات الأدب الشعبي العربي ، ويقف أصحابها على أرض صلبة ، أديبها من تراثهم وليس من نقول الغرب ، وزرعها من ابتكارهم وليس استعارة أو احتذاء ما سبق إليه الأوروبيون ، ونتاجها عربي خالص ، فهذا أولى بجهدنا وتضامنا ، وبدلا من تلك المشاحنات التي لا طائل وراءها ، والتي تجري بين مثقف في الغرب وبين مثقف في الشرق ومن عبر المحيط إلى البلاد الجديدة .



وسيلة للتعرف

على الحياة الفكرية

للشعوب



د. قاسم عبده قاسم

التاريخ من أكثر علوم الانسان ومعارفه ارتباطا بالانسان . فالتاريخ يلهث وراء الانسان من عصر الى عصر آخر ، باحثا ومنقبا ومستفسرا في محاولة دائمة دائبة للإجابة عن سؤال الانسان الخالد حول ماهيته ومصيره وحقيقة دوره في هذا الكون أما الأدب فهو تعبير وجداني عن هذا الانسان . والعلاقة بين التاريخ والأدب علاقة جدل تحمل التأثير والتأثر المتبادل فيما بينهما .

وبينما يرصد التاريخ أفعال الانسان ومنجزاته في رحلته ، التي لم تتم بعد ، عبر الزمان ، ويحاول تفسيرها وتحليلها وإيجاد العلاقة السببية الداخلية بينها ، يهتم الأدب بتسجيل عواطف الانسان وانفعالاته . ولا يمكن أن نفهم الانسان ودوره التاريخي دون التعرف على منجزاته وفعاله من ناحية ، وعواطفه ومشاعره وانفعالاته الوجدانية من ناحية أخرى .

ومن ناحية أخرى ، لم يعد بوسع المؤرخين أن يتجاهلوا النتاج الأدبي ، على شتى مستوياته إذا أرادوا استرداد صورة عصر ما ، أو مجتمع ما ، من ذمة الماضي . وإذا كان الانسان هو الموضوع المشترك لكل من الأدب والتاريخ ، فإن هذا الانسان نفسه هو صانع التاريخ ومبدع الأدب ، كما أن الزمن اطار ضروري للتاريخ والأدب على حد سواء .

ومنذ فترة بعيدة صارت « الرواية التاريخية » نمطا من الانتاج الأدبي يحظى بالتقدير والاعتراف من جانب النقاد ، والمشتغلين بالأدب ، والمؤرخين أيضا . كذلك صار « تاريخ الأدب » فرعاً مهماً من فروع الدراسات الأدبية في الجامعات ومراكز

وعلى الرغم من أن الزمن الذي كانت كتابة التاريخ فيه ضرباً من ضروب الأدب قد ولى الى غير رجعة ، وعلى الرغم من أن الأمثلة والنماذج التاريخية لم يعد دورها قاصر على كونها أدوات بلاغية في جعبة أرباب الأدب ، وعلى الرغم من التقدم الهائل الذي أحرزته الدراسات التاريخية في العقود الأخيرة ، وعلى الرغم من التطورات الرائعة التي لحقت بفروع الدراسات الأدبية والابداع الأدبي نفسه - على الرغم من هذا كله فإن العلاقة بين التاريخ والأدب لم تنفصم عراها وإنما ازدادت رسوخاً . فالتاريخ ما يزال مجالاً خصباً لأرباب الأدب يلهمهم الابداع . ويقدم لهم النماذج ، كما يساعدهم على تطوير المذاهب النقدية .

صارمة ، مسترشدا بمصادره (ومن بيننا الأدب الشعبي بطبيعة الحال) فى محاولة لتحقيق هدفه فى الاجابة على أسئلته الثلاثة .

أما الفنان ، فانه دائما فى حل من القيود الصارمة التى يفرضها المؤرخ على نفسه كما أنه فى ابتداعه يكون بعيدا عن استخدام المنهج العلمى بيد أنه يهدف الى بحث قيمة بعينها ، أو تكريس مفهوم ما ، أو تجسيد مثل أعلى ، أو حتى مجرد دغدغة مشاعر الفخر والاعتزاز الوطنى أو القومى ، أو القبل .

لقد فرق أرسطو فى كتابه « فن الشعر » بين الشعر بوصفه التمثيل الأعلى ، وبين التاريخ بوصفه تصوير الأحداث « . . . » لأن الشعر يمثل ارتباطا ضروريا ومحتملا بين الأفعال لا يكفى لتحقيقه تصوير الواقع وحده . وعالم الشعر ، وان كان مخالفا لعالم الواقع ، أقدر على ادراك القلب الانسانى لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الانسانية والانفعالات ومهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة اما بحسب الضرورة أو بحسب الاحتمال . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودتس نظما ، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا) ، وانما يتمايزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلا ، بينما يروى الآخر الأحداث التى يمكن أن تقع « . . . » (١) .

وعلى الرغم من أن كلمات أرسطو توضح أن الشاعر لا يلتزم بالواقع الذى يلتزم به المؤرخ وهى حقيقة يدركها الباحثون على الدوام - فان الشاعر يظل مصدرا مهما للمؤرخ لأنه « . . . » أقدر على ادراك أسرار القلب الانسانى ، لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الانسانية والانفعالات « . . . » هذا الجانب العاطفى الوجدانى والنفسى فى الشعر ، هو ما يميز الأدب الشعبى أيضا من ناحية ، وتفتقر اليه المصادر التاريخية التقليدية من ناحية أخرى ، كما أنه يساعد المؤرخ

البحث والدراسة . ومن ناحية أخرى ، لم يعد بوسع المهتمين بالدراسات الأدبية أن يمارسوا عملهم دون الاستعانة بالدراسات التاريخية . كذلك فان غطرسة المؤرخين الذين نبذوا الأدب من بين مصادرهم ، ولم يعترفوا سوى بالوثائق والمصادر التقليدية وشهادات المؤرخين المعاصرين ، قد تخلت عن مكانها لنوع من الاعتراف الحميد بأهمية النتاج الأدبى ، والشعبى منه على نحو خاص ، فى البحث التاريخى ، ولم يعد الباحثون الذين يهتمون الأدب من بين المصادر التاريخية المتاحة قادرين على فهم العصور أو الظواهر التاريخية فهما جيدا .

هذا التداخل بين الأدب والتاريخ ، والذي هو نتيجة حتمية لموضوعها المشترك هو الانسان (فى سعيه الدائب داخل نطاق المكان وفى اطار الزمان) هو الذى جعل الحدود بين الأدب والتاريخ حدودا واصله غير فاصلة ، وفى منطقة الحدود المشتركة بين الأدب والتاريخ نجد الكثير مما يمكن أن ينير السبيل أمام من يشتغلون فى ميدان التاريخ أو فى حقل الأدب . ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن ثمة تماثلا بين علم التاريخ والابتداع الأدبى ، ولكنه يعنى أن هناك علاقة تجمعهما .

ويجمل بنا أن نثريث بعض الشيء للتأمل الفرق بين الباحث فى حقل التاريخ من ناحية ، والمبدع فى دنيا الفن والأدب الشعبى من ناحية أخرى . فالمؤرخ ينشئ الحقيقة المجردة محاولا الاجابة على أسئلة ثلاثة أساسية ، ماذا ، وكيف ، ولماذا ؟ وهو فى بحثه عن اجابات هذه الأسئلة الثلاثة يحاول إعادة بناء صورة الماضى من خلال الاجابة على السؤال الأول : ماذا حدث ؟ ثم يبحث من خلال تحليله لمادته ومصادره عن اجابة السؤال الثانى : كيف حدث ؟ وربما توج عمله بالنجاح اذا توصل الى اجابة السؤال الثالث : لماذا حدث ؟ من خلال البحث عن العلاقة السببية داخل الظاهرة التاريخية .

والمؤرخ فى هذا الصدد يتسلح بمنهجه الاستردادى وما يقتضيه هذا المنهج من قيود

(١) أرسطوطاليس ، فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ، ترجمه عن اليونانية الدكتور عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣ م) ، ص ٢٦ .

على استكمال ملامح صورة المجتمع الذى يدرسه
من ناحية ثالثة .

وهذا هو بالضبط ما يعطى المشروعات العلمية
لكل محاولات الدارسين فى مجال التاريخ
الاجتماعى ، وتاريخ الأفكار ، لبحث ملامح
الظاهرة التى يهتمون بها بين ركام الموروث
الشعبى . واذا كان هناك علامات واشارات كثيرة
كامنة فى التراث الشعبى تكشف عن بنية مجتمع
ما فى فترة تاريخية بعينها ، فان الأدب الشعبى
بشئى أنماطه وأشكاله ، مؤشر جيد للتعرف على
الحياة الفكرية فى هذا المجتمع .

**فالتراث الشعبى يكشف ، بوضوح شديد ،
عن النظام القيمى والأخلاقي للمجتمع ، كما
يكشف عن اتجاهاته الفكرية ، وتصوراته للكون ،
وطبيعة العلاقة بين عناصر الكون ، وأفكار أبناء
المجتمع عن الطبيعة وما وراء الطبيعة ، والسلطة ،
والدين والأسرة ، فضلا عن الممارسات الفكرية
والعقلية التى تجتذب أبناء هذا المجتمع .**

وقد تنوّه منا الحقيقة ، أو نتوّه نحن عنها ، اذا
توهمنا أن البحث عن الحياة الفكرية لمجتمع ما ،
يكون من خلال البحث فى النتاج العلمى والأدبى
الراقى الذى يمثل نتاج الصفوة المثقفة والمتعلمة
من أبناء هذا المجتمع فقط . صحيح أن نتاج أعمال
العلماء والأدباء المعروفين مؤشر دال على اتجاه
بوصلة الحياة الفكرية ، ولكن الصحيح أيضا أن
نتاج الأدباء والفنانين الشعبيين والمجهولين ،
والذى يأخذ شكلا تراكميا ، يجعل اتجاه هذه
البوصلة أكثر دقة . فاذا كان أدب الصفوة
وانتاجها العلمى بمثابة العقل الواعى للمجتمع ،
فان الأدب الشعبى هو عقلها الباطن المعبر بصدق
عما يدور فى وجدان المجتمع ويعتمل فى قلبه .

وهنا يجب أن نتذكر أن أهم التطورات فى
ميدان الدراسات التاريخية جاءت مواكبة لتطورات
اقتصاديا واجتماعية وسياسية جعلت جماهير
الناس العاديين أصحاب الحق الأول فى تسيير
حياتهم ، وصارت الشعوب مصدر السلطات فى
بلاد الديموقراطيات الحديثة ، كما أن النظم
الاشتراكية أسست شرعيتها على أساس الاهتمام
بشئون الجماهير . وقد أدى الى الاهتمام بالناس
صناع التاريخ الحقيقيين ، وازدهرت دراسات

كثيرة تهتم بحركة الناس فى مجال علم الاجتماع
وفى الانثربولوجيا ، والأدب والفن الشعبى .
وفى مجال الدراسات التاريخية تخلى التاريخ عن
مكانه التقليدى فى قصور الحكام وفى ساحات
الحروب لينزل الى خضم الحياة العامة باحثا عن
اجابات لأسئلته الثلاثة فى الشوارع والطرق
والأسواق والحقول والمصانع وقاعات الدرس ،
وراح يفتش بين جموع الفلاحين ، وجماهير
العمال ، وجماعات المثقفين والفنانين **وبعبارة
أكثر وضوحا بدأ التاريخ يدرس أحوال صناع
التاريخ الحقيقيين .** وكانت النتيجة أن ظهرت
للتاريخ فروع كثيرة فى شتى نواحي النشاط
الانسانى ، ومنها التاريخ الاجتماعى وتاريخ
الفكر .

ودراسة الحياة الفكرية فى مجتمع ما ، تدخل
فى اطار فرع أشمل من فروع الدراسات
التاريخية ، وهو « التاريخ الاجتماعى » الذى
يدرس أحوال المجتمع البشرى عبر التاريخ ، سواء
من حيث التركيب الاجتماعى ، أو البناء الطبقي ،
وتاريخ الطبقات الاجتماعية ، والعادات والتقاليد ،
أو الحرف والصنائع والأسواق ، فضلا عن البنين
السكانى ، وعلاقات القوى الاجتماعية ببعضها
البعض ، كما يدرس الأقليات وعلاقاتها السياسية
والاجتماعية . ومن ناحية أخرى يدرس التاريخ
الاجتماعى الاطار الفكرى الذى يتحرك المجتمع
داخله : اذ يدرس القيم والمثل والأخلاقيات ، كما
يهتم برصد التوجيهات الفكرية والايدولوجية
للمجتمع .

ولا شك فى أن لكل مجتمع نظاما من القيم
والمثل والأخلاقيات والمواقف الوجدانية تحكم
حركته العامة ، وتمثل الجزء الباطن من عقله
العام . ومن ناحية أخرى ، فانه من المسلم به أن
أية ظاهرة تاريخية نتاج للتفاعل بين الانسان
وبيئته فى اطار الزمان . والظاهرة التاريخية التى
يدرسها الباحث فى التاريخ الاجتماعى محصلة
لأفعال جزئية عديدة للأفراد الذين تتكون منهم
طبقة اجتماعية ما ، أو مجتمع بأسره . ولا يمكن
فهم أية ظاهرة تاريخية اجتماعية دون التعرف
على الايدولوجية التى تحرك المجتمع أو الطبقة فى
اطارها . واذا أخذنا بالرأى القائل بأن
الايدولوجية لا تشمل الأفكار العامة والنظريات

فقط ، وإنما تشمل أيضا كل أنساق القيم والمعتقدات ، فإنه يبقى علينا أن نلاحظ أن الظاهرة التاريخية - خصوصا في مجال دراسة التاريخ الاجتماعي - لا تصلنا كاملة من خلال شهادات المؤرخين المعاصرين والوثائق والسجلات التاريخية التقليدية . فالمؤرخون وكتاب الوثائق يسجلون جوانب جزئية من الظاهرة التاريخية يعتقدون أنها الجوانب المهمة ، أو الأكثر أهمية ، ويغضون النظر عن تسجيلات أخرى تلقائية ووجدانية يعبر بها المجتمع عن رؤيته للظاهرة وتفسيره لها . وهذه التسجيلات المنسية هي الموروث الشعبي في ميادين فنون الشكل وفنون القول التي يحملها المجتمع كل أفكاره وآماله وتطلعاته .

ومن المسلم به أن النتائج التي تولدها ظاهرة تاريخية في أي مجتمع انساني لا تظهر بين عشية وضحاها ، كما أنها لا تنبت فجأة من غياهب المجهول . ومن ناحية أخرى فإن هذه النتائج والآثار لا تختفي بمجرد انتهاء الحدث التاريخي الذي أفرزها ، وإنما تتخذ لنفسها شكل تيار اجتماعي - ثقافي مستمر ومتصاعد بحيث يفرض نفسه في فنون المجتمع وآدابه التي درج الباحثون على تسميتها . « التراث الشعبي » . وبعض هذا التراث الشعبي يتراكم من خلال فنون الشكل ، مثل التصوير والرسم والزخرفة وصناعة الحلي والثياب والسجاد ، ونقوش المنازل . . . وما إلى ذلك . وبعضه الآخر ينتسب إلى فنون القول : مثل السير والحكايات الشعبية ، والنوادر والأمثال ، والقصص الرمزية ، والفواير والأحاجي والألغاز ، فضلا عن الزجل والبلايق والشعر الساخر (٢) .

وغالبا ما يتخذ الأدب الشعبي لنفسه قالب المآثورات الشفاهية التي يتم تناقلها عبر الأجيال بالرواية الشفاهية التي تتأثر عادة بثقافة الراوي نفسه ، وبالوسط الاجتماعي الثقافي الذي تنور فيه الرواية . يؤدي هذا بالضرورة إلى تحميل الرواية (سواء كانت سيرة شعبية أو شعرا ، أو نادرة ، أو غيرها) بطبقات فوق طبقات من المفاهيم

الفكرية المتراكمة عبر العصور ، والروايات ، فيما يشبه طبقات الأرض التي يهتم بها الجيولوجيون . وما يزال الجدل محتدما حتى اليوم حول مدى جدارة هذه المآثورات الشفاهية بأن تكون من بين مصادر المؤرخ بسبب المشكلات المنهجية . ويرى بعض الباحثين أن اكتشاف النص الأصلي القديم ضروري لكي نتبين مقدار الحقيقة التاريخية فيها بحيث يمكن تقييم أهميتها أو تقدير قيمتها (٣) .

بيد أن أصحاب هذا الرأي من الباحثين يبحثون في مدى جدارة المآثورات الشعبية الشفاهية بأن تكون مصدرا للمؤرخ « باعتبارها تقريرا صادقا عن الأحداث » ، وهو أمر لا يمكن لمن يدرس التاريخ الاجتماعي أن يعول عليه في دراسة هذه المآثورات الشفاهية التي يتم تناقلها على ألسنة الرواة الذين يضيفون إليها ، ويعدلون من بنيانها باستمرار بحيث تلبي حاجات المستمعين الثقافية / الاجتماعية . ولذلك فإن كل نص من هذه النصوص الشفاهية يعتبر وثيقة قائمة بذاتها ينبغي فهمها في ضوء الوظيفة الاجتماعية / الثقافية التي تقوم بها .

وفنون الأدب الشعبي لا تهتم برصد الأحداث والوقائع التاريخية ، وإنما ترصد رأي الناس في الأحداث التاريخية والشخصيات أيضا . وهذا النمط من الفن الشعبي ينتج عن التفاعل بين الفن والتاريخ . إذ أن الخيال الشعبي حين يختار التاريخ مجالا لعمله ، لا يهتم بشئ . قدر اهتمامه بالاستجابات العقلية والعاطفية لمن يتلقون هذا الابداع الشعبي . ومن اللائق للنظر أن الشكل التراكمي الذي يتخذه الفن الشعبي يأتي نتاجا للتفاعل الإيجابي بين الراوي وجمهوره ، وكثيرا ما يتدخل الجمهور في تعديل شكل المآثور الشعبي بحيث يأتي تعبيرا دقيقا عن المواقف الوجدانية الشعبية .

والموروث الشعبي ، بهذا المعنى ، يحدد لنا الإطار الفكري للمجتمع البشري ، إذ أن أبناء المجتمع يودعون فنونهم الشعبية ، بمختلف أنماطهم ، توجهاتهم الفكرية وآراءهم عن الحياة

(٢) قاسم عبده قاسم ، بين الأدب والتاريخ (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٦ م) ، ص ٦٩ - ص ٧٠ .

(٣) يان بانيسا ، المآثورات الشفاهية (ترجمة وتقديم د. أحمد مرسى ، دار الثقافة القاهرة ١٩٨١ م) .

والموت والكون ومظاهر الطبيعة ، والدين .
والخرافات والأساطير ، ورؤيتهم لمفاهيم الحق
والباطل ومثل الشجاعة والبطولة ، وقيم الشرف
والنبيل ، ومقاييسهم فى الجمال ، وتصورهم
المعالم الخارجى ، وعلاقتهم بالبيئة . . . وما الى
ذلك . وفى ثنايا الملاحم الشعرية ، والسبر
الشعبية ، والحكايات الخرافية ، والأحاجى والألغاز
والنكات والطرف ، وفى طيات الأهازيج والأغنيات
الشعبية ، والأزجال ، والبلايق ، نجد الخيال
الشعبى يرسم ملامح البطل الذى يفضلته مجسدا
للبعد الدينى والبعد الجنى والبعد العسكرى ،
ونجده يفضل الحاكم فى صورة الزاهد الذى
يقترّب من عامة الناس فى أفكاره وتصرفاته ،
كما نجده يرسم صورة زاهية بجمال المرأة بحيث
تجتمع فى البطلة كل صفات الجمال القياسية فى
الخيال الشعبى ، وفى مقابلها صورة بشعة قاتمة
لأعدائه الذين يخلع عليهم كل الصفات المقرزة فى
سخاء شديده .

ومن هنا يقدم لنا الفن الشعبى ، والموروث
الشعبى عموما ، ما يمكن أن نسميه تجاوزا
« التاريخ الوجدانى » الذى ينتج عن التفاعل بين
الفن والتاريخ . فالفن الذى يتسرب الى الوجدان
يعبر من ناحية أخرى عن الانفعالات والمشاعر التى
يعج بها هذا الوجدان والتاريخ الذى ينقل الى
الانسان تراث الأجيال ومعارف السابقين هو الذى
يشكل الانسان على الرغم من أنه صناعة انسانية
أيضا . والتفاعل بين الفن والتاريخ ، بين المشاعر
والحقائق ، يخلق لنا ما يمكن تسميته الرؤية
النفسية الشعبية للتاريخ .

ولأن المجتمع البشرى فى حاجة دائمة الى معرفة
تاريخه لكى يظل على اتصال بماضيه رغبة فى
فهم الحاضر واستشراف آفاق المستقبل ، فإنه
ينقل هذه المعرفة شفويا من جيل الى جيل يليه
وقد غلفها الكثير من الخيال والمشاعر والعاطفة .
ومن خلال حوادث التاريخ التى يتناقلها عامة
الناس مشافهة ، يختارون حدثا تاريخيا ، أو
بطلا من أبطال تاريخهم ليكون موضوعا ومحوورا
لحكاية شعبية يحملونها مثلهم وقيمهم العليا .

وعلى الرغم من أن الانسان ، عموما قد قطع
شوطا كبيرا صوب العقلانية والتخلص من الرؤية
العاطفية ، كما أنه اكتشف بقوانين العلم كثيرا

من الظواهر التى كانت الأسطورة وسيلته فى
تفسيرها ، فإن الموروثات الشعبية ظلت تحتفظ
لنفسها بقيمة كبرى باعتبارها تراثا يغلفه الخيال
ويتزامن مع موروث واقعى هو حوادث التاريخ
المجردة ومن المعروف أن الاطار الفكرى العام لأى
مجتمع بشرى يتكون من تراكم الخبرات التاريخية
والتقنين والتوصيف الأخلاقى والفكرى الذى
يضعه هذا المجتمع لنفسه نتيجة لما اكتسبه من
هذه الخبرات . وإذا كان التاريخ يحمل لنا
الواقع ، أو جزءا من هذا الواقع ، فإن الموروث
الشعبى يحمل لنا الجانب غير المادى
من هذا الواقع ، وهو جانب الانفعالات النفسية
والرؤى العاطفية لحدث تاريخى ما ، أو شخصية ،
أو ظاهرة ، أفرزها التاريخ على أرض الواقع
فاحتفظ بها الخيال الشعبى بين لفائف الخيال
والوجدان .

والأدب الشعبى ، بصفة عامة ، يحمل ما يمكن
أن نسميه التفسير الشعبى التعويضى للحوادث
التاريخية . وهو أسلوب يلجأ اليه الخيال
الشعبى الجماعى من خلال التراكمات التى يضيفها
كل فنان شعبى يتناول النص بالرواية ، ومن
خلال اضافات جماهير السامعين لهذا النص الذى
لم يكن دورهم قاصرا على التلقى والاستجابة
السلبية . والأدب الشعبى يلجأ لهذا الأسلوب
النفسى التعويضى لكى يتجاوز الواقع بحدوده
الزمانية والمكانية صوب اللامحدود ، زمانا
ومكانا ، وذلك لكى يقدم للناس ما تحتاجه
عقولهم ونفوسهم من تعويض . والصياغات
الخيالية فى الأدب الشعبى تصنع متنفسا حقيقيا
للمشاعر الشعبية من ناحية ، ولتبرر مشاعر
الاحباط والحيرة فى أوقات الأزمات من ناحية
أخرى .

وفى تصورنا أنه لا يمكن لمؤرخ أن يزعم أنه
يفهم مجتمعا ما ، دون التعرف على وجدان وعواطف
وأفكار واتجاهات ومواقف وآراء هذا المجتمع فى
أجد العصور التاريخية . وهذه كلها أمور يمكن
رصدها من خلال الدراسة التحليلية للأدب
الشعبى الذى أنتجه هذا المجتمع . ومن المعلوم
أن أفضل المصادر التاريخية للباحثين فى مجال
دراسة التاريخ هى تلك التى لم تكتب بقصد أن
تكون تاريخا . والأدب الشعبى أدب تلقائى يحمل

القيم والاتجاهات والأفكار التي هي أساس العمل الفني الشعبي دون اهتمام بالحدود الزمانية أو المكانية ، ودون اهتمام بصحة الوقائع أو تسلسلها التاريخي ، ومن هنا فإن الباحث في مجال التاريخ الاجتماعي ينبغي أن يبحث فيها عن اتجاه الفكر والثقافة بمعناها الواسع في هذا المجتمع خلال العصر الذي يهتم به .

ولا ينبغي لنا ، من ناحية أخرى ، أن نتوقع أننا سنجد في التراث الشعبي تاريخاً بالمعنى المتعارف عليه ، وإنما لنا أن نتوقع أن نجد فيه صياغة وجدانية لهذا التاريخ ومن ثم فإن على الباحث أن يستخرج من طيات الأدب الشعبي ما يعبر عن رأى الناس الحقيقي في حوادث التاريخ وأشخاصه ، سواء من خلال الأوصاف الساخرة التي أطلقوها على حكامهم في الطرائف والبنكات ، أو من خلال إعادة صياغة شخصيات الحكام على نحو يجسد رأى الجماهير فيهم ، أو من خلال تفسيرهم لأسباب الحوادث التاريخية التي تركت تأثيراً عميقاً في حياتهم .

وإذا انتقلنا الى مجال الأمثلة والنماذج الدالة على ما سبق أن طرحناه في الصفحات السابقة ، يجب أن نلاحظ بداية أنه في تراث مختلف شعوب الأرض ما تزال الملاحم الشعرية والحكايات الشعبية الخيالية تعتبر جزءاً من أهم المصادر التاريخية التي تدلنا على اتجاهات الحياة الفكرية عند تلك الشعوب . بل إن بعض الباحثين يرون أن هذه الملاحم تمثل المرحلة الانتقالية بين عصر الأسطورة وعصر التاريخ . إذ أن التسميات الأولى (مثل ملحمة جلجامش الأكادية البابلية ، وما كتبه قدماء المصريين ، وتصورات رج فيدا الهندية ، وأفكار الكنعانيين والفينيقيين القدماء

التي أخذها عنهم اليهود ونسبوها لأنفسهم) كانت من الضبابية والخيال بحيث وصفت بأنها أجراً للأساطير ، على الرغم من أنها تضم مزيجاً من التاريخ والخيال الشعبي . وفي هذه الكتابات المبكرة يختفى الزمان التاريخي الذي يميز الكتابات التاريخية (٤) .

والإلياذة والأوديسا المنسوبتان الى هوميروس تصلحان مثلاً جيداً للدلالة على ما نطرحه من أفكار (٥) . وإذا كان هوميروس حقاً هو الذي نظمهما فمن المؤكد أنه لم يبدأ من فراغ ، أو من نقطة اللاشيء ، وإنما كان تحت يديه قدر كبير متراكم من التراث الأدبي الشعبي حول الأحداث التي مرت باليونانيين القدماء على مر الأجيال وحول القيم والمثل التي كانت تحكم حياتهم . ويمكن لمن يدرس الحضارة الإغريقية أن يستخدم ملحمتي هوميروس دون أن يقع في منزلق الخطأ . ذلك أن الباحثين يعتمدون على الإلياذة والأوديسا لمعرفة الاتجاهات العامة للأوضاع والقيم الاجتماعية والسياسية والأوضاع الاقتصادية وغيرها .

كذلك كان للعرب قبل الإسلام تراث خيالي شعبي يستحق الدراسة الجادة ، على الرغم من أنه وصلنا في شذرات في كتب المؤرخين العرب وبعض أبيات الشعر الجاهلي والشعر بعد الإسلام (٦) . وأيام العرب تعكس النزعة الملحمية وهي تروي أخبار ما أنجزته القبائل العربية قبل الإسلام من أمجاد وبطولات مثقلة بكثير من الخيال والعاطفة وهي تكشف بوضوح أن الذات القبلية كانت محور الشعور التاريخي العربي قبل الإسلام وتكشف أيضاً عن أن الفكر قد أخذ هذا الاتجاه (٧) .

واختفاء الموضوع التاريخي خلف تراكمات

- (٤) أرنست كاسير ، المدخل الى فلسفة الحضارة الانسانية (ترجمة احسان عباس ، بيروت ١٩٦١ م) ، ص ٢٩٥ ، شاكرا مصطفى في التاريخ هل هو علم ؟ « عالم الفكر » ، المجلد الخامس العدد الاول ، أبريل - يونيو ١٩٧٤ م ، ص ١٧٦ - ص ١٧٧ .
- (٥) لطفى عبد الوهاب « عالم هوميروس » مقال بمجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر أكتوبر ديسمبر ١٩٨١ م ، ص ١٣ - ص ١٥ .
- (٦) أحمد كمال زكي ، الأساطير (المكتبة الثقافية ، رقم ١٧٠ ، دار الكاتب العربي ١٩٦٧ م) ص ٢٨ - ص ٢٩ .
- (٧) حسين نصار ، نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي (ط ٠ ثانية ، القاهرة ١٩٦٦ م) ص ١٧٣ ص ١٧٤ ، عفت الشرفاوى ، أدب التاريخ عند العرب (القاهرة ١٩٧٦ م) ، ج ١ ، ص ١٤٩ - قاسم عبده قاسم ، الرؤية الحضارية للتاريخ (دار المعارف ١٩٨١ م) ، ص ٥٩ - ٧٢ .

أعمال البطولة وغيرها من جوانب حياة النبلاء
الاقطاعيين (١٢) .

والدراسة التاريخية الحديثة لا يمكن أن
تتجاهل ما تحمله هذه الملاحم التي تعتبر من أهم
نواحي التراث الشعبي قيمة من حيث اعتبارها
مصدرا من مصادر الدراسة التاريخية فهي تدلنا
على التغيرات والثوابت في العواطف والقيم والمثل
التي تركت بصماتها على المجموعات البشرية في
أماكن متعددة من العالم .

ومن ناحية أخرى ، نجد أن حكايات « ألف ليلة
وليلة » قد سربت في ثناياها موقف جماهير
المنطقة العربية من الحروب الصليبية التي كانت
من أخطر الظواهر التاريخية تأثيرا على المنطقة
عسكريا وسياسيا واقتصاديا وفكريا . فقد
سربت الحروب الصليبية التي استمرت حوادثها
تتلاحق على أرض المشرق العربي حوالى قرنين من
الزمان ، طالت نيرانها الالافحة بعض مناطق المغرب
العربي أيضا . ففي حكايات هذه الليالي نجد ثلاث
حكايات ، تزيد ليايلها على مائتي ليلة تدور حول
الحروب الصليبية وهي : -

١ - حكاية الملك النعمان وولديه شركان وضوء
المكان .

٢ حكاية على نور الدين ومريم الزنارية .

٣ - حكاية الصعيدي وزوجته الفرنجية (١٣) .
وقد تطرقت هذه الحكايات الثلاث الى موضوع
الحروب الصليبية بالتصريح أحيانا ، وبالتلميح
أحيانا أخرى . وهي تعكس عجز الناس عن تفسير
نجاح الحملة الصليبية الأولى واستيلاء الفرنج على
بيت المقدس وأجزاء أخرى من بلاد الشام (١٤) .

الخيال الشعبي سمة عامة تميز كافة أنماط التراث
الشعبي التاريخي ، بيد أن هذه الصفة لا تقلل
من أهمية الاعتماد على هذا التراث لدراسة أحوال
المجتمع وأفكاره ، ففي بعض الأحيان لا يجد
المؤرخون أمامهم مصدرا للمعلومات سوى التراث
الشعبي كما هو الحال في تاريخ القبائل الجرمانية
الباكر . وثمة قصيدة ملحمة شعبية هي ملحمة
بيوفولف Beowulf التي تدور حول بطل
جرماني عاش في العصور القديمة ، وقد ظلت
محلا للتداول الشفوي على مدى عدة قرون ثم
جمعت ودونت في منتصف القرن الثامن الميلادي
تقريبا (٨) والملحمة تضم في ثناياها كما مدهشا
من أعلام وأحداث العصور الوسطى الباكرة ، كما
تكشف عن النظرة الجرمانية التلقائية للأشياء ،
وطريقة الجرمان الطبيعية في التعبير عن فكرتهم
عن الدين ، والعالم الآخر ، والمجتمعات الأخرى ،
كما تكشف عن المفاهيم السياسية والأخلاقية
التي حكمتهم .

وما نقوله عن ملحمة البيوفولف ينسحب
بالضرورة على ملاحم شعرية شعبية أخرى تخبرنا
عن أحوال أوروبا العصور الوسطى ، مثل أنشودة
نيبلونج التي وصلتنا في نص يرجع الى القرن
الثالث عشر مثقل بأفكار الفروسية التي لا تتوافق
سوى مع مجتمع أوروبا في هذا القرن (٩) وأنشودة
رولان (١٠) التي تتناول بعض مراحل الصراع
بين الفرنجة والمسلمين في فرنسا وأسبانيا (١١)
كما أن لدينا أغنيات المآثر وهي قصائد ملحمة
طويلة ترتبط بشمال فرنسا ، وكانت تصور

Beowulf (transl. and edited by . M. Alexandria) Penguin 1973.

(٨)

انظر أيضا أجزاء من الترجمة والدراسة في :

Norman F. Cantor (ed.), The Medieval World (Macmillan New York, 1968), pp. 61-63 ; Robert B. enlono (ed.) The Middle Ages 300-1500.

(٩) نورمان كانتور ، التاريخ الوسيط : قصة حضارة ، البداية والنهاية (ترجمة وتعليق فاسم عبده فاسم ، دار
المعارف ١٩٨١م) ، ج ١ ، ص ١٧٥ .

(١٠) جوزيف نسيم يوسف « أنشودة رولان - قيمتها التاريخية وما أثير حولها من جدل في : ندوة التاريخ الاسلامي
والوسيط (تحرير فاسم عبده فاسم ورافقت عبد الحميد المجلد الأول ١٩٧٥م) ، ص ٧٥ - ص ١٠٤ .

(١١) الطاهر أحمد مكي ، ملحمة السيد - دراسة مقارنة (دار المعارف ١٩٧٩م) .

(١٢) Norman F. Cantor, Medieval History. The life and Death of a civilization (New York 1969), pp. 378-9.

(١٣) ألف ليلة وليلة (٤ أجزاء ، طبعة محمد صبيح - القاهرة بدون تاريخ .

(١٤) ابن القلائس ، ذيل تاريخ دمشق (بيروت ١٩٠٨م) حوادث سنة ٤٩٢ هجرية ، ص ١٣٦ - ص ١٣٧ .

ابن الأثير ، الكامل في التاريخ ، حوادث ٤٩٢ هـ .

وإذا كان الفرنج الصليبيون أقل عدداً وأضعف
عدة ، كما كانوا أدنى في مستواهم الحضارى من
المسلمين ومع ذلك انتصروا . وكانت تلك صدمة
نفسية مؤلمة عجز الحكام عن تفسيرها فلبجأ الفنان
الشعبى الى التفسير الوجدانى والتعويض النفسى
من خلال حكايات ألف ليلة وليلة ومن خلال
تحليل هذه الحكايات الثلاث نجد الاطار العام
لفكر الشعبى ورؤيته لظاهرة تاريخية هامة مثل
الحروب الصليبية ، فالبطل الشعبى يجب أن
يجمع بين البعد العسكرى والبطولة ، والبعد
الجنسى ، والبعد الدينى / الأخلاقى . بيد أن أهم
ما نخرج به من تحليل هذه الحكايات هو ذلك
الشعور بالمرارة والكراهية التى علفت بالوجدان
الشعبى تجاه الفرنج من جراء الحروب
الصليبية (١٥) .

والنموذج الأخير الذى تقدمه فى هذه الدراسة
هو « سيرة الظاهر بيبرس » . والنص الذى
وصلنا مطبوعاً لهذه السيرة هو نص رواية متأخرة
فى العصر العثمانى (١٦) ، فقد حملت مصطلحات
إدارية ومالية واجتماعية وسياسية كثيرة عرفت
مصر فى العصر العثمانى ولم تكن معروفة فى زمن
سلطين المماليك (١٧) .

« وسيرة الظاهر بيبرس » تدور حول شخصية
تاريخية حقيقية عاشت فى حقبة تاريخية محددة ،
وهو « السلطان الظاهر بيبرس البندقدارى »
الذى يعتبر المؤسس الحقيقى لدولة سلاطين
المماليك . وقد كان هذا السلطان محور كتابات
تاريخية كثيرة بسبب شخصيته الفذة التى تجمع
فيها كل متناقضات ذلك الزمان ، فقد جمع بين
مظاهر التدين والرحمة بالرعية ، والبسالة
العسكرية والقسوة ، وجمع بين الذكاء والقدرة

الفائقة على المناورة السياسية الى جانب ايمانه
بالمنجمين والخزعبلات . فقد كان السلطان الظاهر
بيبرس شخصية ملء القلب والعين على مسرح
تاريخ المنطقة منذ وثب الى عرش السلطنة بعد
قتل السلطان قطز .

وقد صاغ الخيال الشعبى سيرة للسلطان
الظاهر بيبرس تقع على خمسين جزءاً تضمها
خمسة مجلدات متوسطة الحجم يقع كل منها فى
حوالى ستمائة صفحة . ويهمنى هنا أن نوضح أن
النص الأصيل لهذه السيرة ظل محلاً للتداول
الشفوى عدة قرون بحيث ضم أحداثاً وأفكاراً
ومصطلحات جديدة تراكت عبر الزمان بحيث
نجدها طبقات أشبه بالطبقات الجيولوجية .

وفى سيرة الظاهر بيبرس نجد اتجاهها فكرياً
لانتقام من الأعداء الذين هاجموا دار الاسلام
وسببوا الخراب لبلاد المسلمين ، فالمنقول الذين
طووا بلدان الشرق الاسلامى ، وداسوا الخلافة
العباسية فى بغداد فى غمار غزواتهم الظالمة ،
يتحولون فى الصياغة الشعبىة التعويضية الى
مهمومين فى كثير من المواقف . ويمكن للمؤرخ
أن يعتمد على الصياغات الشعبىة والدلالات
الاجتماعية الكامنة فيها فى اكتشاف حقيقة
المشاعر والأفكار الشعبىة تجاه ما حدث فى
السياق التاريخى .

وفكرة المجتمع المصرى ، فى منظور العامة ،
حول الحاكم تتجسد فى النموذج الذى صاغت
السيرة فيه شخصية « الصالح نجم الدين أيوب »
الذى جعلته مجذوباً لا يرضى لنفسه أن يأكل من
أموال السلطنة ، ولا يأخذ شيئاً من المملكة ، بل
يأكل من كسب يديه (١٨) ، وهو موقف يكشف
عن فكرة الناس عن الحاكم الصالح (١٩) ، وعن

(١٥) قاسم عبده قاسم ، بين الأدب والتاريخ ، ص ٦٧ - ص ٩٦ حيث نجد تحليلاً لهذه الحكايات
ومضامينها .

(١٦) طبعة عبد الحميد أحمد حنفى ، بشارع المشهد الحسينى بالقاهرة (بدون تاريخ) .

(١٧) وردت مصطلحات مثل « الأوجاقية » الوشاقية ، و « الأغا » ، و « دولتى » ، و « الصناجق » و « العلوفة » ،
و « الفرمانات » ، و « المعرجى » ، و « الصدر الأعظم » ، و « القائمقام » ، و « باشة الشام » . . . وغيرها كثير .
وهى مصطلحات لم ترد فى الوثائق أو المصادر التاريخية لعصر سلاطين المماليك . انظر : سيرة الظاهر بيبرس ، ج ١ ،
ص ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٢٥ ، ٢٥٧ ، ٢٦١ ، ٣١١ ، ٣٦٧ ، ٣٩٧ ، ٤٨٩ ، ٥١٤ ، ٥١٨ ، ٥٢٠ ،
٥٤٣ ، ٥٤١ .

(١٨) السيرة ، ج ١ ص ٢٩ .

(١٩) تكشف السيرة (ج ١ ، ص ١٨٨) عن أن الصالح نجم الدين أيوب هو ولى الله ، فهو يتكلم بالرموز
والاشارات التى توضح أنه يعلم الغيب ، ويعرف الأحداث قبل وقوعها وربما تكون السيرة قد صاغت شخصية الصالح
نجم الدين أيوب فى هذا الشكل الدينى تمهيداً لظهور بيبرس ، وربما يكون السبب ما قام به من جهود ضد الحملة الصليبية
السابعة على الرغم من مرضه .

رأيهم في الضرائب التي تفرضها الدولة عليهم .
وفي هذا الصدد نجد في مصادرنا التاريخية
التقليدية ما يؤكد هذا الموقف الذي تجسده
السيرة .

وتكشف السيرة عن رؤية العامة للدين من
خلال اهتمامها الشديد بالصوفية منذ بداية
أحداثها وحتى الصفحات الأخيرة . وهو أمر
يوضح لنا أن الجو الثقافي السائد زمن النص
الذي نعتمد عليه كان أريجه الخرافات والشعوذة ،
بل أن الحركة الصوفية في ذلك اتخذت أشكالا
وصورا غريبة لفتت انتباه الرحالة الأجانب
والمسلمين الذين زاروا مصر في ذلك الحين .
ونجد تأكيدا لهذه الرؤية الدينية في النبوءات
الكثيرة التي ساقتها السيرة على السنة الصالحين
عن أن يبهرس سوف يملك مصر ، وفي الرعاية
التي أحاطة بها أقطاب الصوفية منذ قدومه من
الشام مريضا حتى تولى عرش مصر . وكذلك عن
تصورهم بأن الخضر « عليه السلام » الذي علم
ببهرس الحروب كلها (٢٠) .

ومن ناحية أخرى ، تكشف « سيرة الظاهر
ببهرس » عن نظرة الاحتقار التي نظر بها أهل
المدن نحو الفلاحين ، إذ تقول السيرة على لسان
أحد المماليك أن « الفلاح قليل الانصاح » (٢١) .

بيد أن أهم ما يلفت النظر والانتباه في
صفحات « سيرة الظاهر ببهرس » هو ذلك الموقف
العدواني الساخر من القضاة والوالى وغيرهم من
رجال الحكم ، إذ أن السيرة تصور القضاة في
صورة مهينة ، فالقاضي شخصية ضعيفة مهزوزة
وهو شخص يميل إلى الدس والوقيع ، ويخاف
على الدوام من ابن البلد . بل أن السيرة تجعل
القاضي نصرانيا يتخفى وراء الاسلام (٢٢) .
ولا شك في أن الصياغة التعويضية لشخصية

القاضي على النحو والذي أنتجه الخيال الشعبي
تشى بأن القضاة كانوا أدوات لقهر الناس لحساب
الحكام في أواخر عصر سلاطين المماليك ، وفي
العصر العثماني أيضا . وإزاء هذا الاختلال في
مفهوم الحق وفكرة العدالة في العقلية العامة
للمجتمع كان هو الحافز لانتقام الخيال الشعبي
من القضاة . ومن الأمور اللافتة للنظر أن المؤرخ
المصري ابن إياس يذكر أن أحد الشعراء نظم
قصيدة طويلة هاجم فيها فساد القضاة ،
و « دارت هذه القصيدة على السنة الناس » ،
فغضب القضاة وأرادوا معاقبة الشاعر ، ولكن
العامة دافعوا عنه وتولوا حمايته .

★ ★ ★

وفي تقديري أن من يبحث في ميدان
التاريخ الاجتماعي والحياة الفكرية لا يمكنه أن
يغض النظر عن الاستعانة بالموروث الشعبي .
إذ أن الفن والأدب الذي يبدعه الشعب إبداعا
جماعيا تراكميا في مرحلة تاريخية ما ، مصدر
مهم من مصادر المعرفة التاريخية ، فالفن والأدب
يعكس كل منهما روح العصر ، ويساعد المؤرخين
على إعادة تركيب صورة الماضي ، وإجابة الأسئلة
التي تلور حول هذا الماضي . إذ أن الفن والأدب
الشعبي - وهو تعبير كلي عن المجتمع الانساني -
يساعدنا على فهم انسان العصر الذي يدرسه
بأماله وهمومه ، برفعه وضعته ، بنجاحه
واخفاقه ، بقيمه ومثله وأخلاقه ، فضلا عن
حياته الفكرية من حيث الأفكار التي توجه
حركته ، والرؤى الاجتماعية التي يرى من خلالها
العلاقات والأمور في الكون . . . وهذه كلها أمور
لا نجد لها أثرا نهتدى به في المصادر التاريخية
التقليدية التي لم تفقد أهميتها بسبب هذه
المصادر الجديدة .

(٢٠) السيرة ، ج ١ ، ص ٢٥٨ - ص ٢٦٨ ، ص ٣٦١ ، ص ٥٤٦ .

(٢١) السيرة ، ج ١ ، ص ٨٤ .

(٢٢) نفسه ، ج ١ ، صفحات ١١١ ، ١١٤ ، ٢٠٦ .

لماذا نجرى وراء الحكايات الشعبية ؟
ولماذا نبحث عن سلالات جديدة منها - ان
صح التعبير - ؟ ما السر في أن العالم
يلافت بخنا عنها ، وجمعاً لها ، ويتلهف على
نشرها وطبعها ودرسها ؟ ولماذا هي ضرورية
للأطفال ؟ .. لقد حاولت هيلين لويبري ان
تجيب على هذه الأسئلة من واقع خبرتها
كمؤلفة لكتب الأطفال متفرغة منذ عام
١٩٦٢ ، وكأستاذة علم نفس لها كتاب هام
عن فرويد ويونج (١٩٦٣) ..

وقد حاول ميشيل هدرنيانسكي ان
يكشف لنا عن مدى « الصديق » في هذه
الحكايات ، وذلك من خلال ممارسته للعمل
أميناً لمكتبة جامعة كاليفورنيا ما بين ٥٧ -
١٩٦٥ .. وله مؤلف كبير عن كتب الأطفال
نقد فيه مادة هذه الكتب ورسومها ..

ودن هاتين الدراستين ، ومن خبراتنا
الخاصة نطرح هذه القضية الهامة ، التي
تسترعى الالتفات من جانب الكثيرين ومن
النقاد والكتاب والمهتمين بقضايا التراث
الشعبي والطفل ..

الخيال يرتاد المناطق المجهولة

من حياة البشر

منذ سباد عصر « العقل » وخيال الانسان
يبحث عن منطلق ، وعن اطار يعمل داخله ..
لقد تحدث البعض عن اناس تطول آذانهم لتحميمهم
من قيظ الشمس ، وعن آخرين بلا رؤوس
وعيونهم في اكتافهم ، وكان ذلك قبل ثلاثة قرون
عندما كانت قوانين الطبيعة لم تفسر بعد ، وتوقع
المفاجآت شيء عادي وطبيعي ويومي .. السحرة
قادرون على الكثير ، وبعض « العلماء » يبحثون
عن حجز الفلاسفة ، وآخرون يعقدون معاهدة مع
الشیطان .. بل تحدث تحولات في أشكال الناس
والحيوانات والجمادات ، ويصبح في مقدور البعض
أن يحوزوا قوى أسطورية ، بلا مدى ولا حدود ،
وتراجع كل ذلك أمام الاكتشافات العلمية خلال
القرنين الماضيين ، وأصبح انسان العصر لا يصدق
الا ما أثبتته التجارب ، وقصص الرحلات مثلاً
لا بد وأن تكون مصحوبة بالخرائط والصور ،
وأصبحت لدينا وسائلنا العلمية لفحص الذهب ..



يقام: عبد الثواب يوسف

واذا كان فاوست قد وقع مع الشيطان ، فليس أيسر من كشف تزوير توقيعه ، لكن : هل كف الناس لذلك عن قراءة فاوست واعتبارها واحدة من أعظم كلاسيكيات الأدب عالميا ؟

على ان الكتاب ما زالوا يستثمرون تلك المناطق المجهولة من الحياة ، ويطلقون لخيالهم العنان . . . فعل هذا سير ويدر هاجرد في قصصه عن افريقيا وكونان دويل وهو يتحدث عن (العالم المفقود) في البرازيل ، وجول فيرن في قصصه عن الخيال العلمى حول القمر ، وباطن الأرض . . . وانطلق ادجار الن بو وراء روح الانسان بعد الموت ، وحاول ويلز في مطلع هذا القرن ان يرتاد قضية « الزمن » في « آلة الزمن » ، واستطاعت أبحاث الفضاء ان تدرس القضية بشكل علمى وبعيد تماما عن الخيال . . . ان الانسان حين تغيب المعرفة له ان يبحث عن ابتكار .

هذا هو عالم الخيال عند الكبار : مغامرات ، وعواطف ، وأشباح ، وآلات ، ومخلوقات غريبة ، عالم مليء بظواهر لا تفسير لها ، نقرأ عنه دون أن ننسى أين نحن ، ولا مكاننا في المجتمع ، ولا مسئولياتنا ، ولا أعمارنا . . . انه أدب للكبار الناضجين المسؤولين .

غير أن هناك أدبا ينتمى الى عالم المستحيلات ، يقع فيه أى شيء فى أى وقت : أرنب يحمل ساعة ، وريح الشمال تتبنى طفلا ، وأربعة يسرقون الزمن ، والأميرة تتزوج ابن الخطاب ، والذئب يبتلع الجدة وذات الرداء الأحمر ، والكاتب القادر على تطويع نفسه وقلبه لمثل هذا العالم هو وحده كاتب الأطفال ، الذين هم قادرون على الانتقال من عالم الواقع الى عوالم الخيال الرحبة الواسعة ، لأنهم لم يتعرفوا بعد على كل قوانين الطبيعة وتفسيراتها العلمية - كالانسان قبل ثلاثة قرون ، كما أن عقولهم لم تصبح كاملة النمو لكى تبحث فى « معقولية » ما يقال لهم أو ما يقرأونه . . . ان ما حصلوا عليه من حقائق علمية أقل قدرة من أن يحول بينهم وبين تصديق المثيرات التى تروى لهم ، انهم لم يدخلوا بعد عالم « المستحيلات » . . . هم يعيشون فترة « ان كل شيء ممكن » . . . وكلما كان عمر الطفل صغيرا ، كان من الممكن ان نستثمر ذلك بواسطة الحكايات الشعبية .

والسؤال : ترى ما هى منسابع الحكايات الشعبية ؟ لا شك انها ثمرة تفكير انساني ، وعقل البشر هو مبدعها ، وهى ليست عمل فرد بذاته ، بل هى « انتاج جماعى » ، شارك فيه الكثيرون ، وبقاؤها وخلودها يؤكدان سلامتها وروعيتها ، مهما تضمنت من عنف وقسوة . . . انها فى حد ذاتها لها جمالها ، ثم هى موحية للكتاب بالكثير . . . ما كان فى استطاعة اندرسون ، أو ادوارد لير ، أو لويس كارول ، أو جورج ماكدونالد ، أو جيمس بارى ان يقدموا أعمالهم الفريدة لولا انهم عايشوا هذا العالم الرحب الفسيح . . . ان الحكايات الشعبية ليست ثمرة عقل مجنون أو أفلت زمامه بقدر ما هى عبقرية انسانية ، التقطت « موتيفة » أو لمحة صغيرة وراحت - مثل لوحات الموزاييك - تلصق هذه بتلك ، الى أن يخرج العمل وقد اكتمل فنا فذا . . . لقد استطاعت العبقرية الشعبية ابتكار شخصيات لا تنسى ، ورسمها ببراعة ومنقطة النظير : من ينسى السندباد وعلاء الدين وعلى بابا ؟ . . . ان المواقف التى تضمنتها هذه الحكايات ثرية عامرة بالحركة ، والفكاهة ، والصراع ، والعواطف الانسانية . . . وما أشبهها بنسيج العنكبوت : ناعم وقوى ! . . . وعلى منوال الشعب استوحى الكتاب العباقرة أعمالهم وشخصياتهم : كل منا مر به زمن جرى فيه بأقصى سرعة ليبقى فى نفس مكانه ، كما فعلت (ملكة ورق اللعب) فى أليس فى بلاد العجائب . . . وكما صنعت (بيبي) فى أعمال استريد لنجرين ، وكما تفعل الشخصيات التى تتشكل وتتحول وتتحور كيفما تريد فى ألف ليلة وفى قصص (بارا بابا) التى تظهر على الشاشة وفى الكتب الشهيرة باسم بطليها . . . وقد اتسع باب الخيال لهذه الأعمال ، وأصبحت تزامن الحكايات الشعبية ، ورغم أن لها مؤلفها ، الا انها اضافة جديدة لما قدمه الانسان عبر تاريخه من أساطير وخرافات ، فقد دبت الحياة على أيديهم فى أشياء ما تصورنا أنها سوف تعيش وتتحرك وتتصرف ، وتحدث بلغة فريدة فى لونها وما أكثر ما نواجه فى الحكايات الشعبية وما شاكلها من أعمال أدبية بتعبيرات نجد أنفسنا - مع كل حماسنا للغتنا الفصحى - فى ميسس الحاجة لنطقها باللهجات الدارجة ثم صياغتها بالفصحى ليفهمها القارىء فى كل مكان

تفسيرات جديدة

للحكايات الشعبية والخرافية

لماذا «الحواديت الشعبية» في عصر التليفزيون؟
كيف يتجاسر جهاز حديث صنعته التكنولوجيا
على أن يقدم (ست الحسن والجمال)
و (علي بابا)، وهذا القصص القديم الذي
كان لابد وأن يعفى عليه الزمن؟

الاجابة السريعة الواضحة على هذا السؤال أن
عنه الحواديت تحمل الأطفال الى عوالم من الخيال
السحري، بعيدا عن أرض الواقع المرير، وتسهل
بهم ارتياد دنيا الأحلام والهروب من وقع الحياة
بفسوته وصعوبته. وهذا في الواقع ليس
بصحيح، بل العكس هو السليم، فالحواديت
الشعبية تعكس صورة الطفل وأسرته، وحياته،
وتقدمها له جلية كأنها «مرآة». أن الأب هو
الملك أو السلطان. والأم هي الملكة في هذا
العالم الصغير، وكلاهما عاقل، عطوف، قوى،
والابن، هو الطفل نفسه، وهو «الأمير»،
والابنة هي «الأميرة». وقد يكون الابن الطفل
هو ابن الخطاب الفقير الشجاع الذكي الذي
يستطيع أن ينصب نفسه أميرا. والرقم ثلاثة

من وطننا العربي. وهذه العوالم يتعامل فيها
الناس والحيوانات والأشياء ولكل منها شخصيته
المحددة المنفردة. أنها ليست أسطورية فحسب
بل هي الاسطورة ذاتها: اسطورة الحرية والفكر.

والذين يتعاملون مع الأدب الشعبي، يجدر
بهم أن يكونوا على مستوى لائق يمكنهم من تقديمه
للأطفال كفن، عبقرى، ويشاركهم الصغار في
الاستمتاع بما يحويه من خيالات، جنبها الى جنب
ما في هذه الأعمال من موسيقى، وشعر. .
لكن أيدي آثمة تمتد أحيانا الى هذا التراث
فتخربه وتفسده، وقد عمد أحدهم الى قصة
زمار هاملين وأجراها على مسرح مصر القديمة،
ليفتتت على التاريخ، ويعمد «الكبار» في مصر
القديمة الى اخلاف وعدهم مع الزمار فيعاقب
أطفالهم ويقودهم الى الجيل ويغلقه عليهم، الى ان
يستجيب أهلهم لمطلبه. هذه الأقلام التي تكتب
مثل هذه الأعمال يجب أن تقصف، بل ان أيدي
أصحابها يجب أن تقطع حتى لا تمتد الى التراث
بهذا العبث.



في هذه الحوادث رمز للأب والأم والطفل ، وثلاثة أبناء ينجح أصغرهم ولا يوفق الكبران ، ويظهر هذا جليا في سندريلا - المسكينة المظلومة التي تتزوج الأمير . . ان هذه الحوادث تمس وترا حساسا في نفوس الأطفال ، وهم يتعلمون الكثير خلال استمتاعهم بها ، أكثر مما تعلمهم بعض الحكايات الخيالية التي تكتب من أجلهم اليوم فهي تتجاوز حدود الخيال المعقول والمقبول - فيما يرى البعض . . كما انها بعيدة عن تأكيد « الشخصية » . . من يريد أن يكون ساحر أوز أو دكتور دولينيل في حين أن في مقدوره أن يكون « الأمير » ؟

والسؤال الذي يطرح نفسه :

- هل الحكايات الشعبية صورة حقيقية لعالمنا ؟
أو على الأقل لعالم الطفل ؟

اننا على يقين من أن الجواب هو : لا . . حتى لو قال بذلك فرويد ومن تبع مدرسته ، غير أن البعض يؤمن بأن جانبا كبيرا من العوامل النفسية الداخلية للطفل تشكله هذه الحكايات ، اذ سرعان ما يكتشف الطفل ان الأب ليس هو الملك العاقل الحكيم ، بل هو ذلك المارد المخيف الذي يحبه الأمير الصغير - أو الأميرة ويكرهه في نفس الوقت (حب يصل الى درجة الزواج وكراهية تمضي الى حد القتل) ، وان الأم قد تبدو طاغية ، وقاسية ، ومنافسة أكثر منها مرشدة وناصحة وان الأمير الصغير مجرد شخص بائس حزين باك يضل طريقه في الغابة المظلمة ، تطارده الساحرات والوحوش . . والكبار الذين تجاوزوا عهد الطفولة من الصعب عليهم - ان لم يكن من المستحيل - أن يعودوا الى ذلك العهد بأيامه الذهبية المضيئة حينما ، المظلمة المضيئة أحيانا . . وربما كان السبيل الى ذلك قصص أفلام المغامرات والبوليسيات بالنسبة للكبار ، والسؤال هو

- من يرضى لنفسه أن يصبح قزما وسط عالم العمالق ؟

قد يكون قلب القزم عامرا بالإنسانية ، حتى وهو خائف ، لكن الطفل يعتقد - سواء كان ذلك صحيحا أو غير صحيح - انه وحش وانه يستحق السجين . . وقصص Hownting Stories

البيوت المسكونة والأشباح تدرك هذه الحقيقة وتنسج من حولها أنماطا تحاكي الطفل التائه في الغابة ، ولم يحدث أن امتلأت الغابة بالحيوانات اللطيفة والطيور المغردة والأشجار الحنون على نحو ما يفعله والت ديزني في أفلامه . . كما انها لا تحتشد بالأشياء المفزعة كالعيون اللامعة المحدقة، والوحوش الضارية على نحو ما يفعله ديزني نفسه حين يمضي الى الطرف الآخر . .

والحقيقة فيما أرى أن الحكاية الشعبية - والأسطورة - تستحوذ على متلقيها ، ونحن الكبار ندرك تماما أنها ليست وهما أو أكذوبة ، والأطفال يدركون أكثر من ذلك ، ويمضون أبعد ، اذ هم على يقين من أنها غلطة ارتكبها واحد من الكبار . . ان الأسطورة - أو الحكاية - قصة حقيقية رمزية ، تقول أشياء كثيرة بطريق غير مباشر . . اننا قد لا نستطيع أن نقول هذه الأشياء ، أو لا نجسر على قولها من جانب كما يحدث في الأحلام ، في اليقظة أو المنام . . ومن جانب آخر قد يكون ما نقوله ليس حقيقيا ، ولا هو واقعي ، لكنه يجب أن يكون كذلك . . نحن نتوق الى حدوده وننتطح الى ذلك . . ولعلنا على ضوء ذلك نستطيع أن نفهم الكثير من الحكايات الشعبية والأساطير .

ان (الأم الغولة) ، والأب (أبو رجل مسلوخة) ، وغير ذلك من النماذج له دلالة الكبيرة . . ولن نخدعنا قصة سندريلا و سنو هويت حين نتحدث عن زوجة الأب ، انها تمثل الأم أو سلطة أكبر . . والقصص تمثل في القصصتين (غيرة) الكبيرة من الطفلة الجميلة ، والرغبة في اخراجها من دائرة الأسرة أو العائلة . . وأما الغولة وأبو رجل مسلوخة تصرخ الأقلام بأنها مرعبة مخيفة مفزعة للطفل ، وانه يجدر بنا ألا نحكيها لهم . . لم لا ؟ . . ان لدى الصغير شعورين نحو أبيه وأمه : الحب الكبير والخوف الشديد من السلطة والتسلط ، وهذا اللون من القصص يؤكد كثير من علماء النفس ، انه ينفس عما في نفوس الأطفال من ضيق نتيجة لما يحدثه الآباء من انبساطات تبدأ من سن الرضاعة حين تحرم الأم طفلها من ثديها وهو راغب فيه . . وهي بحاجة الى أن تفعل لكي تربيته ، وهي

لا تستطيع قط أن تستجيب دوما لرغباته ،
فهناك احتياجات ضرورية له .. وبين الرغبات
والاحتياجات تبدأ (دراما) الحياة والصراع
فيها .. وفي قصة سندريلا نلمح احتقار أختيها
لها ، انها المنافسة الناشئة بين (الأخوة) ، وهي
منافسة لا يمكن تفاديها ، وان كان من الممكن
استثمارها ..

**والأطفال في عصر التليفزيون مفتونون
بالكارتون والصور المتحركة ، وهي تشدهم
ليبقوا معها طويلا .. لكنها لن تبقى طويلا ..
بينما تبقى قصص الشاطر حسن والسندباد وعلى
بابا وعلاء الدين وسنوهويت وسندريلا ..
نعم ، الأطفال يتابعون أعمال « والت ديزنى »
و « حنا برابارا » على الشاشة الصغيرة ، وهم قد
يتقمصون دور البطة الصغيرة - التي ترمز للطفل
اليتيم التائه الذي تهدده الأخطار عند كل منحني
طريق ، متمثلة في الثعلب المتربص بالبطة
ولا يندفع الأطفال بصوته المبطن بالرقعة والحنان ،
فهم يعلمون تماما انه يريد أن يغدر بالبطة ،
وكم يستريح الطفل حين تفلت من براثنه ..**

**لكن ، ماذا عن الأب ؟ .. انه موجود ، طيب
وحنون في مواجهة قسوة الأم ، لكنه مغلوب على
أمره وواقع تحت سيطرتها ، ولا حول له ولا
قوة .. (قد يتبادل الأب والأم المواقع : هو
حنون حين تكون هي قاسية ، والعكس صحيح)
وربما يكون الأب - في عصرنا هذا - مشغولا
في أعماله أو مكتبه ، ويكون المنقذ في الحكاية
الشعبية شخص آخر : الحطاب ثم الأقزام السبعة
في سنوهويت ، وهم في القصة كبار في السن ،
ولكنهم لا يتجاوزون الطفل حجما ! ، هو يتطلع
اليهم ويجددهم في مستوى نظره ، بدلا من أن يجد
نفسه عند (الركبة) من سيقان العمالقة ! ..
والقصة توزع (الأب) على سبع ظلع ، هم الأقزام
الصغيرة ، وتستطيع الصغيرة أن تقوم لله بدور
ربة البيت - الزوجة الأم - دون صعوبة .. وهو
ما تفعله سنوهويت .. تأكيداً لما أشارت اليه
نظريات علم النفس حين تحدثت عن عقدة أوديب
وعقدة اليكترا ويعنون بها حب الابن للأم ، وحب
الابنة للأب .. لكن الأب يغيب .. كثيرا ما يغيب
.. يذهب للعمل أو المكتب .. كما يفعل في
الحياة وكما فعل الأقزام السبعة ، وهنا تحاول**

**الأم - البديلة - التدخل الى درجة القتل بارسال
التفاحة المسمومة مع البائعة ! ، وتسقط
سنوهويت نائمة ، كالميتة ، تظل كذلك الى ان
ينقذها الأمير .. ان خاتمة القصة تستقيم -
نفسيا - مثل بدايتها .. ان الوسيلة الوحيدة
للهرب الحقيقي من نوم الطفولة الطويل الذي
تدفعها اليه الأم ، هو أن تصحو في جو من الحب ،
وان تنطلق بعيدا مع الأمير الذي يختارها لتكون
(الملكة) ! ..**

محاولة لدراصة

هانزل وجريتيل

والآن نعالوا بنا الى مثل آخر لا يقل شهرة عن
(سنوهويت) أو (سندريلا) .. انه قصة
(هانزل وجريتيل) Hansel and Gretel
وهي تدور حول نفس الفكرة ، بشكل أكثر عنفا
وقسوة ، وهي قصة لا ينساها الأطفال بسهولة ،
بل تستقر في أعماقهم وذاكرتهم ، وان كانوا
أحيانا يشعرون ازاءها بالكثير من الحجل ، فان
أهمهم ليست على هذه الدرجة من السوء ..

القصة تقول ان هناك طفلين - هما في قارب
واحد هنا - ومرة أخرى تتخفى الأم في ثوب
زوجة الأب ، وهي تريد التخلص منهما بحجة أنه
ليس لديهم ما يكفي من طعام ، وهي هنا لا تلجأ
الى الحطاب - كما حدث في سنوهويت - لكنه
الأب نفسه ، يجبر على أن يجمل طفليه الى الغابة
ويتركهما فيها .. انه الأب الذي يغفل عن أولاده
مرة أخرى أو يغيب عنهم أو يتخلص منهم ..
لكن هانزل الأكبر ، يسمع الحكاية ، فيدبر العودة
للبيت بالقاء الأحجار الصغيرة التي تعود بهم
للبيت في المرة الأولى ، ولكنه في المرة الثانية
يفقد الطريق ولا ذنب له لأن الطيور آكلت أو
التقطت فئات الخبز الذي جعل منه معالم تدله
على سبيل العودة .. ان الأطفال ليسوا قادرين
دوما على الخروج من كل مأزق بمفردهم ، هذا
تعبير عن العجز .. ونحن هنا مرة أخرى في
صراع ما بين الأقزام والعماليق .. الأطفال
والكبار .. والطفلان خلال الغابة يعثران على بيت
تقيم فيه العجوز الساحرة .. ومرة أخرى نلتقي
بالأم وقد لبست ثوبا آخر لن يخدع الأطفال ..
والمرأة الساحرة تسجن الطفلين ، وتقدم لهما

مع الطفل ، وجاك يستطيع أن ينقذها من هذا الزوج الرهيب . . (رغم أن القصة تقول ان الأب مات ، إلا أنه يظهر هنا في ثوب الغول) وينتصر جاك . . انه أولا يجرد الغول من كنوزه بالاغارة عليها في جسارة وشجاعة . . وبذلك يجرده أيضا من قواه وأسلحته . . ونستطيع أن نستنتج ما ترمز اليه الكنوز والأسلحة والقوة . . ثم يقطع جاك أعواد الفول ليسقط العملاق صريعا ، في السوق . . وتحقق للصغير أحلام المجد : الرجولة ، والمال والام . . كلها له . . واذكر طفلة كانت تشاهد القصة على شاشة التليفزيون ، وفجأة صاحت :

- آه . . ان الكنوز كانت ملكا لوالد جاك !

ان القصة الجديدة تريد أن تقول ان جاك لم يسرق الكنوز من الغول ، لكنه استعادها واستعاد المزمارة السحرى . . الكاتب هنا يريد أن يجعل من جاك بطلا ، وحصينا للعدالة ، لكن كانت هناك مشكلة : لماذا يشكو المزمارة - لأنه سرق ، اذا لم يكن الغول هو مالكة الحقيقي ؟ . .

وقد سمعت القصة (جاك وأعواد الفول) يوما من طفل ، يتحدث عن الفول بعد أن وقع من فوق الأعواد ، لقد صرخ : آه . . وأضاف الصغير ان الغول لم يمت وانما أعطى جاك قطعة من الحلوى ، لأنه كان غولا طيبا ، وقد عاشا معا سعداء ! . . ان الصغير أدرك أن الغول يرمز للكبار ، وهو لا يريد أن يجرح مشاعرهم ! . . أو مشاعرى شخصيا ، فقد كنت بمثابة الأب لهذا الطفل . .

القزم

وبنت الطحان

والرحلة الرابعة ستكون مع رومبيلستيلتسكين Rumpelstilzkin وهي عمل مختلف في وضعه عما سبق ، وهو في أسلوبه أكثر القصص اثارة . . من ذا الذى يستطيع أن ينسى ذلك الرجل الصغير الغريب الذى يحمل هذا الاسم الطويل الطريف ، الذى ينسج الذهب من القش للفتاة ابنة الطحان ، وقد اشترط عليها أن يأخذ مقابل ذلك أول طفل تلده اذا هى لم تستطع أن تعرف اسمه ؟ . . اننا نلتقى فى القصة مع زوجات أب ، وساحرات ، وعمالقة وغيلان : اننا

الطعام . . هل هناك أوضح من هذا تعبيرا عن دور الأم ؟ . . قد تخطئ العين العصرية المتعجلة هذه الأمور الرمزية البالغة الدلالة ، لكنها لا تغيب عن عين الدارس الباحث الفاحص ، انها (الأم) التى تسمن أطفالها وتاكلهم ولا تدع لهم حياتهم الخاصة ، يعيشونها كما يريدون وكما يرغبون ، ويشكلونها وفق رغباتهم وأحلامهم وميولهم وآمالهم ، والأطفال غير الكبار هنا ، انهم يدركون الحقيقة وراء تصرف الساحرة الشريرة التى تريد أن تلقى بهم فى الفرن ، الذى هو رمز للرحم الذى يود الأطفال أن يخرجوا منه ، والسبيل الوحيد أمام الأطفال هو أن يضعوا هذه الساحرة الشريرة فى الفرن الذى أعدته لهم . . (العين بالعين ، والبادى أظلم . . والعقوبة قاسية ، لكن هكذا الحياة) وعندما يفعل الطفلان ذلك ، ويعودان الى البيت يجدانه قد خلا من تلك المرأة الشريرة (زوجة الأب) - رمزا للأم - ويبقى لهما الأب الطيب الحنون . . ويعيشون سعداء . . انها الغيرة والصراع والمنافسة ، حين تترجم الى قصة شعبية . .

ماذا عن قصة

جاك وأعواد الفول ؟

وفى جاك وأعواد الفول

Jack and the Beanstalk

. . جاك هنا ولد وحيد ، تقول القصة أن أباه مات ، أو لا وجود له (مرة أخرى ، لا يصدق الطفل ذلك ، ولا بد وأن يتأكد من الأمر ويجد الدليل عليه) . . اننا أمام نموذج آخر لقصة سندريلا ، لكننا أمام طفل يحاول أن يعرف أكثر من الكبار أو ان يكون أفضل منهم ، وحيات الفول التى أتى بها جاك الى أمه فى البيت حبات مسحوقة ، هى أئمن بكثير من البقرة التى تنازل عنها فى مقابل الحصول على الفول . . انها حبات تمنحه مدخلا سحرى الى عالم الكبار . . انه بصعوده وتسلقه لأشجار الفول يصل الى حيث يستطيع أن يكون فى مستوى أبيه العملاق وفى مواجهته . . **الأب دوما عملاق** . . غول يشم رائحة دم الطفل ويريد أن يلتهمه . . لأنه استحوذ على الأم . . ولكن من المؤكد ان جاك سوف ينتصر رغم ضآلة حجمه اذا قيس بالغول . . وزوجة الغول - رمز الأم مرة أخرى - تخاف من زوجها وتتعاطف

هنا فى عالم الكبار ، والبطولة ليست معقودة لطفل أو طفلة ، والنغمة مختلفة ، فالأب فى القصة طحان له تطلعاته الطبقية ، اذ يريد أن يزوج ابنته من الملك ، وهذا بدوره يريد أن يتزوجها لقدرتها على تحويل القش الى ذهب ! ، دون أى اعتبار لمشاعرها وعواطفها .. هى لا تحب الملك ولا تكرهه .. ثم هذه الشخصية الغريبة : الرجل الصغير الذى يساعد الفتاة فى صنع الذهب ويساومها على مولودها الأول ، وعندما يعود ليستوفى حقوقه لا يجد أمامه الا الغش والخديعة ، مع انه أظهر اللمحة الانسانية الوحيدة فى القصة حين نزل فى مساومته عن حقه مقابل معرفة اسمه ، وتبقى مشاعرنا الطبيعية وتعاطفنا مع الأم الصغيرة ، لكن ذلك لا ينفى أن القزم قد خسر صفقته - ويبقى الهدف الأخلاقى هتافاً غامضاً ، غير واضح .. لماذا ؟ .. نحن هنا نتعامل مع عالم الكبار .. بظلاله الرمادية ، واللعب على الحبال ، لكن الأمر لا يذهب أبعد مدى من ذلك ، فإن هذه الشخصية الغامضة تفتح الحياة اليومية فى عالمنا وقد استرحنا لهزيمتها فى القصة .. كما هزم شيلوك فى تاجر البندقية .. هل لأن كلا منهما قد تجاوز المادى فيما يطلب ؟ .. ثم من هى هذه الشخصية الغامضة ، ذات الاسم الغريب ، والتي تظهر فجأة داخل الغرف المغلقة ، وتقوم بأعمال خارقة تفوق قدرة البشر ؟ ، ولكنه فى مقابل ذلك يطلب أغلى شئ فى الوجود من الفتاة ! ، ثم هو يمضى مردداً اسمه متغنياً به ، مبتهجاً بانتصاره .. وهو بعد أن يمنى بالهزيمة يضرب الأرض بأقدامه ، واذا به يسقط الى الأعماق ، الى أين ؟ .. الى بيته ! ، الى حيث كان ، ومن حيث جاء .. والمعروف من خلال التراث الشعبى اننا لا نعرف اسم الشيطان ، واننا اذا عرفنا اسمه استطعنا ان نهزمه ، ويشعر الجميع بارتياح عميق عندما يفشل فى الحصول على حقه - هل هذا جزاء عادل ؟ ربما لا ، لكننا لا نبحث عن العدل حين نتعامل مع الشيطان ، وعندما يتعلق الأمر بفلسفات الأكباد .. أى اننا أمام « فاوست » أخرى ، و « شيلوك » آخر ، مع نهاية سعيدة ..

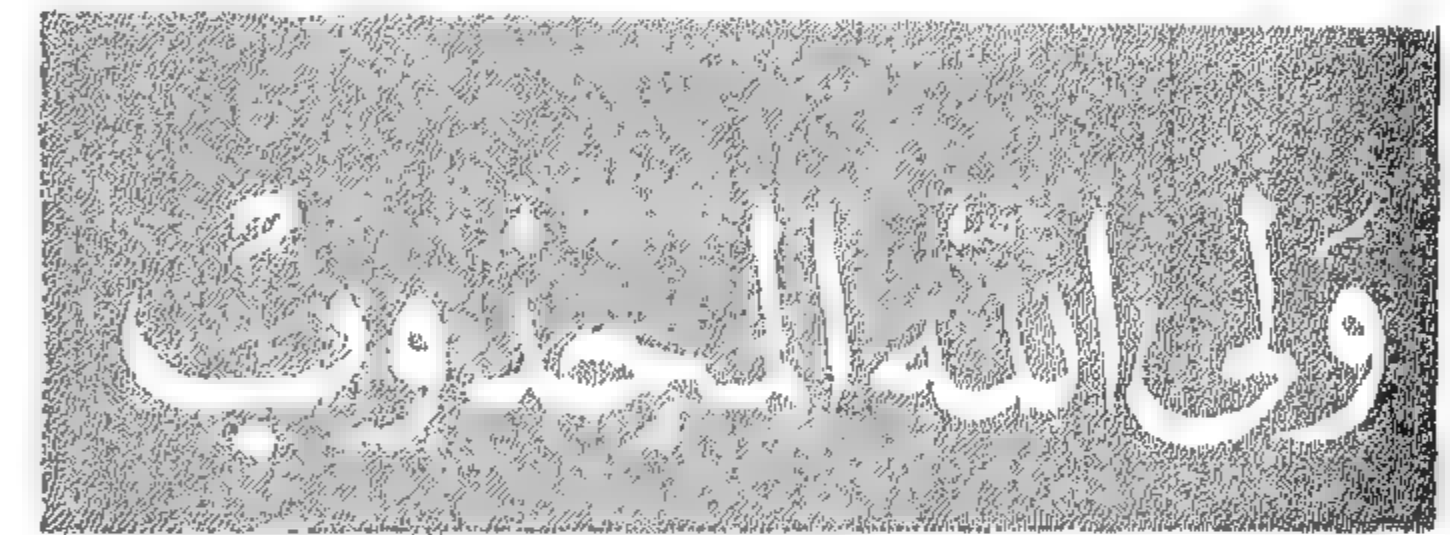
وحكايات « الشياطين » و « الأشرار » تلقى اهتماماً من الأطفال ، وكثيراً ما نجدهم متعاطفين مع هذه الشخصيات ، لذلك لا بد من الحذر

الشديد أثناء تناول هذه الأعمال ، وخلال اعاده صياغتها بالشكل الذى يمتعهم ، دون أن يحمل اليهم الاعجاب بالأشعار وأعمالهم ..

والسؤال الآن : هل نستطيع أن نقول ان هذه الحكايات الشعبية ليست فى حقيقة الأمر قصصاً للأطفال ، وانها فى واقع الأمر أعمال فلسفية تحمل فى ثناياها حكمة البشرية ، وتعبّر بشكل أسطورى عن مسيرة الانسانية بصدق واضح ؟! اعتقد أن الاجابة هى : نعم .. لكن ذلك لا يعنى أبداً أنها لا تصلح للأطفال ، وبعيدة عنهم ، ولعل ذلك يدفعنا الى القول أنه بات من الضرورى ألا نتدخل فى هذه الأعمال ، نبسط فيها ، ونجعل منها ، حتى لا تجرح عقولهم الغضة ومشاعرهم البريئة .. اما أن نقدمها أو لا نقدمها أما اقتراسها بحجة تنقيتها من الشوائب فهو أمر يجب ألا نرتكبه ، خاصة والأقلام التى تتناول هذه الحكايات لا نظنها ترقى الى مستوى عبقرية الشعب الذى أبدعها .. ان الأطفال يتقبلونها من قبل أن يفهموها جيداً ..

والدنيا مثال واضح لهذا العبث بالأدب الشعبى ، فقد رأى أحدهم أن يروى قصة صاحب المزمار الذى راح يعزف وتبعته الفئران الى البحر ، وجعل الأحداث تجري فى مصر الفرعونية .. وهذا الذى حدث جريمة فى حق التاريخ ، وفى حق الأدب الشعبى ، الذى تجرى حكاياته فى اللازمان واللامكان : « كان فيه زمان » ، لا أكثر وبلا تحديد لعصر أو عهد .. ودون اشارة الى « أين حدث هذا » ، لكنه اللاوعى بالتاريخ والحكاية الشعبية ..

ولا يتصورن أحد أننى أطالب هنا بأن نحكى قصة زوجة الأب التى ذبحت ابنتها وطبختها لزوجها ، أو .. أو .. اذما من شئ يدفعنا الى زرع الرعب والقزع فى نفوس الأطفال .. ولدينا كنوز وفيرة يجدر بنا أن ننتقى جواهرها ولآلئها الثمينة ..



فاروق خورشيد

قد لا يعجب هذا العنوان أهل التاريخ الاسلامي ، وتاريخ مصر على الخصوص . .
 فصورة الملك الصالح في كتب التاريخ ترتبط بالقسوة والعنف بل وبالدم . . كما ترتبط
 بالمعارك الباسلة ضد الصليبيين ، تلك المعارك التي أدت الى أسر لويس التاسع
 ملك فرنسا بدار ابن لقمان بالمنصورة ، في واحدة من أهم الانتصارات التي أحرزها
 المسلمون على الصليبيين في حروبهم البربرية والطويلة . . كما ترتبط بإنشاء
 الممالك البحرية أو الصالحية الذين أنشأ لهم قصره على النيل عند المنيل ومقياس النيل ،
 وهم المماليك الذين حكموا مصر بعد ذلك ، وبعد انتهاء الدولة الأيوبية بوفاة شجرة
 الدر أو بعد مصرعها ان أردنا الدقة في التعبير ، وشجرة الدر هي زوجة الملك
 الصالح أيوب ، ومشاركته أيام البؤس وأيام العزة ، ثم هي التي أخفت أمر وفاته أثناء
 المعارك ضد الصليبيين وظلت تدير الأمور وتقلد توقيعه على الأوراق حتى حضر ابنه
 توران شاه ليتولى الأمر عدة أشهر ثم يقتل لتنفرد هي بالأمر . .

مؤامرات ومعارك وقتل ، وبطولة ، وابن يموت في قلعة بعيدة وعم لا ينتهي
 عداؤه معه وأخ يختنق في سرداب ، ووزير يخطف ثم يقتل ، ومعارك مع العم وأبناء العم
 في الشام ، وحروب مع الصليبيين في مصر ودنيا من الصراع والمؤامرات والعنف .

ومع هذا فهو الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب سواء رضى رجال التاريخ أم غضبوا ، فهكذا أراد الأدب الشعبى ، وهذه هى الصورة التى يقدمها له كتاب السيرة الشعبية، سيرة الظاهر بيبرس » ٠٠ والواقع أن هذا الموقف من كتاب هذه السيرة يكشف لنا الدور الخطير الذى كان يلعبه الأدب الشعبى فى إعادة كتابة التاريخ ، وإعادة رسم الشخصيات التاريخية بما يرسم فى ضمير العامة وأذهانهم ولعله يجعلنا نميل الى أن معظم هذا الأدب إنما كتب لتحقيق أهداف سياسية محلية وقومية عامة فى وقت واحد ، وأنه إنما كتب تحت رعاية السلطة فى بعض الأحيان ، كما كتب احتجاجا على السلطة فى أحيان كثيرة أخرى ٠٠ وحين نجد فى على الزبيق كسيرة احتجاجا واضحا وصريحا على العصر وملوكه وقادته وسياسته ، ومنهج الحياة الممارسة فيه ٠٠ نجد فى الظاهر بيبرس كسيرة موقفا يكاد يكون مخالفا تمام المخالفة وإن كانت هذه المخالفة تأتى فى إطار الذكاء والتحايل الذى لا يقل مهارة عن الحيل والمؤامرات التى امتلأت السيرة نفسها بها ٠ وهذا الموضوع يحتاج الى وقفة متأنية من دارس السير الشعبية فى إعادة فهمها وإعادة تقييمها من جديد على ضوء الظروف السياسية التى خلقتها والقوى التى تحركت وراءها ، فكانت سببا فى ابداءها ، وبالطريقة التى كتبت بها ، ولتحقيق الأهداف التى كتبت من أجلها ولعلنا بهذا أناقض الكثير من الأحكام التى سبق وأطلقناها على هذه السير بعامة، وعلى سيرة الظاهر بيبرس خاصة ٠٠ وعلى كل حال فليس هذا مكان مراجعة الأحكام فنحن هنا نتحدث عن موضوع بذاته وهو صورة الملك أيوب فى السيرة الشعبية « الظاهر بيبرس » ٠٠ فنحن فى الحقيقة أمام ظاهرة فريدة بالنسبة للأدب الرسمى وبالنسبة للأدب الشعبى أيضا وعلى السواء ٠٠ فبعد أن يتحدث الراوى عن الأيوبيين وعلاقتهم بالخليفة يصل الى والد الملك الصالح نجم الدين أيوب ، ويحكى أنه أوصى بالملك بعده لابنه ثم قال (وكان ولده الملك الصالح قد زهد الدنيا ورغب فى الآخرة وقرأ القرآن وعرف ما فيه من البيان ، وعرف الحلال من الحرام فعبد الملك العلام وصار من عباد الله الصالحين ، وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين ولا يجالس رجال

الدولة ولا يحضرهم فى حكومة فسماه الأكراد الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب ٠٠) وصورة الزهد والظنارة والإيمان صورة مطلوبة للملك والسلطان ، والنص عليها والوقوف عندها يحجب العادة فى هذا الملك أو السلطان ، ولكن الذى يوقفنا هى صفة (المجذوب) التى أضافها الأكراد أو الراوى الى الملك الصالح ٠٠ فهذه صفة لا تطلق الا اذا كانت هناك سلوكيات معينة فى الشخصية نفسها تجعل إطلاقها شيئا طبيعيا وسليما ٠٠ ولا يخل علينا الراوى بهذه السمات فهو يقدمها واحدة أثر أخرى ليؤكد هذا الوصف الذى وصف به الملك الصالح ٠٠ فيقول (وقد اشترط على نفسه أن لا يأكل من السلطنة ولا يأخذ شيئا من أموال المملكة ولا يأكل الا من كسب يده) ٠٠ فالزهد هنا والأمانة سمات تضاف الى الإيمان والعبادة والصلاح ، ولكنها كلها سمات معقولة لا تقضى بالذات بأن صاحبها (مجذوب) ٠ ولا بد أن تضاف اليها بعض السمات الخارجة عن المؤلف والمعقول ٠٠ ومن هنا يصف لنا (المؤلف) أو الراوى موكب الملك الصالح فيقول : (وركبت الأكراد الشهب وتقلدت بالسيوف الخشب والأتراس الجميز ونزلوا من الديوان وهم يعبدون الله الديان الرحيم الرحمن وهم يقولون الله الله لا اله الا الله ، محمد رسول الله) ٠٠ هذا ليس موكب سلطان أو ملك ، وإنما هو موكب دراويش ، وهذه السيوف الخشب والأتراس الجميز تضاف على الموكب صفة أهل الطرق لا صفة أهل السلطة ٠٠ ونجد هنا مظهرا أساسيا من مظاهر الخروج على المؤلف ، فهؤلاء الأكراد ليسوا للحرب وإنما هم للعبادة وحلقات الذكر ٠٠ ونحن سنجد رد الفعل هذا فى الأغا شاهين الأفرم - الذى سيصبح وزير الملك الصالح فى السيرة ٠٠ والذى قدم الى مصر فى موكب عظيم (فلما نظر مقدم القوم - يعنى الوزير شاهين الى الخليفة والأكراد وهم بتلك الصفة وينادون بذلك النداء فقال : هؤلاء من فقراء الله تعالى ، ثم أنه تقدم اليهم وسلم عليهم وحط يده فى جيبه وأخرج شيئا من حطام الدنيا ، ومد يده الى كبيرهم وهو الملك الصالح وقال : خذ هذا يا والدى وأدعي لى ٠٠) ٠٠ الصورة اذن صورة درويش وأتباعه ، لا صورة ملك وأعوانه ، والموكب موكب فقراء يرجون وجه الله لا موكب

ملك مهاب يترك الهيبة والاجلال فى قلوب الرعية ومثل هذا الموكب وهذه الملابس والسيوف الخشب ، والصيحات الموقعة لو صدرت عن درويش شىء طبعى ، ولكنها لو صدرت عن ملك لكانت اعلانا بأن هذا الملك (مجذوب) ولا شك . . . ويزداد الأمر شذوذا حين يرد الملك الصالح على (الأغا) شاهين ماله وهو يقول (أنا أدعى لك يا شاهين من غير أن آخذ منك شيئا من الحطام وحق الملك العلام . . . فلما سمع ذلك الرجل من الصالح ذلك الخطاب تعجب غاية الاعجاب وكيف أنه ناداه باسمه ولم ينظره الا هذه الساعة ، فاعتقد فيه وقال : والله ان هذه لكرامة عظيمة ثم أنه أراد أن ينزل عن الحصان ويسير فى ركابه من جملة الخدام والغلمان ، فقال له الملك الصالح : خليك على يمينى وسير الجواد جنب الشبهة وقل معنا الله الله ، لا اله الا الله) .

ونحن نقرب من معنى (المجذوب) أكثر حين نرى الملك الصالح يتنصل من السلطة ومن معرفة أمورهما فيقول لشاهين هذا (اعلم يا شاهين أنا رجل أضفر الخوص وأعمل المقاطف ولا أعرف السلطة ولا أعرف أحكامها ، فهل لك أن تكون معى وألبسك وزيرا أعظم وأنا ما عندى خدمة ولا محتاج الى أحد يخدمنى . . . رضيت يا شاهين . . . (قال : رضيت يا أمير المؤمنين) . . . هذه الصورة تحتاج الى وقفة منا ، فالسلطان يأخذ هنا سميت أمير المؤمنين ، وسلطة أمير المؤمنين أو الخليفة العباسى الذى كان ما يزال يخطب باسمه فى كل مكان فى مساجد المنطقة الاسلامية على اختلاف حكامها ، كان رمزا دينيا ، يرتجى ويهاب ويحترم وإن كان مجرد دمية فى يد أصحاب السلطة الحقيقية فى بغداد ، أيا كانوا ، وإلى أى جنسية انتموا . . . وفى عهد الملك الصالح كان الخليفة هو الخليفة المقتدر بالله والناس كانوا ينظرون اليه نظرتهم الى علم يلتفون حوله ، وإلى رمز لوحدهم وانتمائهم فهو رمز اسلامى ديتى ، وهو أيضا ، رمز قومى على معنى من المعانى ، وهو رمز التوحد فى الهدف والمصير ولكنه لم يكن يحمل أو يتحمل أيا من أوزار السلطة القاسية فى ذلك الحين ، تلك السلطة الضارية التى مضت تتطاحن فى كل أنحاء العالم الاسلامى حينذاك ، وانتشرت بينها الحروب والمطامع والمؤامرات والفتن ؛ وامتلات

بالحروب المكلفة الثقيلة التكلفة ، سواء بين هؤلاء الأمراء بعضهم البعض أو بينهم وبين الولايات الصليبية التى وجدت لها موضع قدم فى الأرض العربية فى ذلك الحين . . . أو بينها وبين العدو القادم من الشرق ، أى التتار المغول ، أو الخلافة الآتية من الغرب تحمل معالم التغيير فى شكل الخلافة وجوهرها وأعنى الفاطميين أو الخطر الآتى من الشمال فى الغزوات الأوربية المتتالية التى كانت أطماعها لا تقف عند بيت المقدس وفلسطين ، أو القلاقل التى تثار فى الجنوب ، يثيرها الأحباش ، الذين كان لهم موقف دينى محدد تجاه هذه البحيرة الاسلامية المحاصرة من جميع الجهات والتى تتناوشها مع ذلك أطماع الأمراء والحكام ، ومعظمهم - ان لم يكن كلهم وافدون من خارج هذه البحيرة نفسها من بلاد الفرس أو بلاد الترك أو من جنوب أوروبا كماليك مجلوبين ، يأتى بهم النخاس لبيعوا ويشترى ويدربوا على الحرب والحكم معا . . . والملك الصالح أيوب واحد من السلاطين الأكراد الأيوبيين الذى لعبوا الدور نفسه الذى لعبه باقى السلاطين الآخرين فى تفتيت وحدة الأمة وتمزيق أرض الوطن ، ولم يكن لا بأفضلهم ولا بأصلحهم والمسألة أن هذه هى الصورة التى أراد القصاص الشعبى - لأسباب عدة - ان يبرزه فيها .

واطلاق لقب أمير المؤمنين عليه ايهام للمتلقي الشعبى بقديسية اللقب ، وبالحق الشرعى فى الحكم من ناحية ، وتنصل أمام الضمير الشعبى من جرائم السلاطين ووحشيتهم ، وهذا السلطان الصالح نجم الدين أيوب بالذات . . . وهذا أمر مهم وجدير بالتقصى ، ولكننا الآن أمام هذه الصفة التى أجد أن فيها الكثير جدا من المقولات رغم اختصارها الشديد ، فهو يؤكد أن الوزير أو نائب أمير المؤمنين هو الذى يعرف الأحكام ، وهو الذى يدبر الأمور بشرعية كاملة حتى لو كان مجرد نائب عنه ، أو مجرد وال أو سلطان أو وزير معين من قبله . . . ويكفى أن يقول له أمير المؤمنين - كما جاء فى السيرة من حوار يدور بين الصالح وشاهين الأقرم : (يا شاهين ، تأخذ للمظلوم من ظلمه ، وتحكم بالعدل والله عليك من الشاهدين ، رضيت يا شاهين قال : رضيت يا أمير المؤمنين . . . قال له : أوليك وزيرا أعظم وصندرا معظما ،

رضيت يا شاهين ٠٠ قال : رضيت يا أمير المؤمنين (٠٠) يكفي هذا ليصبح هذا الوالي أو السلطان أو الوزير أو الأمير صاحب حق في الحكم بين الناس ، وفي التصدر لاصدار الأوامر والنواهي وجباية الضرائب والأمر بما يشاء في خلق الله من أصحاب البلد الأصليين ، الذين لا حول لهم ولا طول فيما يجرى حولهم ، ولا فيما يجرى فيهم وعليهم ٠٠ يكفي أن يقول السلطان - أعني أمير المؤمنين - للوزير أعني السلطان ، أحكم بالعدل ، ليحكم بالعدل ، وليكون حكمه العادل نافذا في الناس والرعية ٠٠ وعلى الرعية أن تقبل هذا الحكم لأنه مستمد من سلطة شرعية ، هي سلطة أمير المؤمنين ولكن ليس عليه أن يحاسب أمير المؤمنين هذا ، لأنه لا دخل له بالحكم والعدل لأنه ولي الله المجذوب ومن هنا تتضح المتناقضات غير المعقولة في شخصية الملك الصالح ٠٠ أنه يسير في موكب من الدراويش وأن جنوده تحمل السيوف والخشب والأتراس الجميز وأن رجاله يسبغون في الموكب منشدين الله لا اله الا الله محمد رسول الله ٠٠ ولا علاقة لهم بما يحدث حولهم من أحداث حسام كانت تغير تاريخ البشرية كلها لا تاريخ منطقة تهم وحدها - ثم أن هذه الشخصية هي أمير المؤمنين ، وهذا زيف واضح فما هو الا سلطان على مصر ٠٠ ثم وهذا هو الأخطر تتصرف هذه الشخصية تصرف (صاحب العقد الإلهي ، والأرث السماوي ، فتمنح السلطة من تشاء ، وهي لا مسئولية عليها تجاه هذه السلطة الدنيوية ، لأنها تعيش في إطار الوجود الإلهي الذي تحدده شخصية المجذوب - وعلى كل حال فإن شخصية المجذوب بمخالفاتها للمألوف لا تكتمل هنا تماما وإنما هي تكتمل بصورة نهائية في مكان آخر داخل السيرة الشعبية ، وذلك حين يقول الراوي : (يا سيادة وأنا ذكرنا أن الملك الصالح أيوب لما تولى السلطة شرط على نفسه أنه لا يأكل الا من شغل يده ، وصار يصفى الخوص وكانت هذه عادته ومشغله وصفته)

فالشخصية هنا مزيج بين الزاهد والدرويش ومزيج بين العقل والجنون ٠٠ والزاهد يعيش من صنعته وحرفة يدوية يعتمد عليها حتى لا يأكل من مال فيه شك أو يدخله تدليس أو حرام ٠٠ والدرويش يقضى وقته في العبادة والسياسة وذكر

الله علنا وهو يحمل بنيه الخشب ومعه الأتباع يرددون معه عبارات الذكر والتوحيد ٠٠ ثم يشرط الملك الصالح على وزيره أن يشاركه زاد الزهاد فيقول : (تأكل معي في الدقة والقرايش ٠٠ قال نعم ٠٠ ففرح به الملك الصالح ٠٠) الزاهد عن السلطة والزاهد عن رغائب الحياة ، وملذات الطعام ٠٠ تشكل في نفسها وجودا جديدا لمعنى المجذوب ٠ فالتقشف والعبادة والزهد عناصر رئيسية في جعل الشخصية ايجابية في معنى العبادة ، وبالتالي فلا بد أن نحصل من نتائج هذه الايجابية على نتائج لا تقل عنها في الايجابية أيضا ٠٠ أي أننا أمام واحد على الطريق ولا بد له من أن يصل نتيجة العبادة والزهد الى مكانة تفوق مكانة الانسان العادي عند الله ٠٠ ومن هنا تبدأ القدرات غير العادية تبرز الى حيز الوجود ، فنرى الملك الصالح يفعل المستحيل ، اذ يكتب (مؤلف) السيرة فيقول (ومد - الملك الصالح - يده الى الهواء وقال : يا دائم ٠٠ ثلاث مرات ٠٠ وقبض على شيء من الهواء وناوله الى الوزير وقال : خذ هذا ٠٠ فأخذه فاذا به كتاب يقال له دلائل الأحكام ٠٠ فقال له الوزير : وما منفعة ذلك الكتاب ٠٠ قال له : اعلم أنه اذا تعسرت عليك دعوة فكها من هذا يا شاهين ، واحترس عليه غاية التمكين فانك دعوود به) ٠٠ فنحن هنا أمام شيء خارق للعادة أن يمد انسان يده الى الفراغ فاذا به بعد ترديد كلمات معينة يحصل على شيء من الهواء لم يكن موجودا من قبل - فأضفاء القدرة الخارقة على الملك الصالح هنا تعنى معنى الصلاح والزهد (والوصول) وازضافة هذه الحالة الى هذه الشخصية التي يراد لها مثل هذا التصور الخارق في أذهان العامة ومن تصل اليهم هذه السيرة الشعبية ٠٠ فالملك الصالح هنا في قدرته يفوق قدرة الناس العاديين في امكانه استجلاب ما ليس موجودا ، ثم يمنح وزيره هذا الكتاب الذي أتى من جهة مقدسة مجهولة ليحكم به ، فأحكامه اذن ومنذ هذه اللحظة، تحظى بعناية ورعاية هذه القوة المجهولة ، التي أتت بالكتاب الى ولي الله المجذوب لحظة مد يده الى الهواء وصاح : (يا دائم) ٠٠ والدائم هو الله ، واذن فهذا الكتاب جاء للملك الصالح من عند الله بحكم ولايته وزهده ومجذوبيته ، ليحكم به الوزير شاهين في أمور الرعية والملك فما يحكم به الوزير

اذن شبيه بالأمر الذى ما جاء الا للحكم بالعدل،
والذى جاء أيضا بطريقة معجزة تجعل من أحكامه
وقراراته أمرا مستمدا من قوة معجزة لا يجب أن
يجادل الانسان فيها أو يحاج . . . ومن هنا دخلت
(جذبة) الملك الصالح فى اطار السلطة وليست
ضد السلطة وهذه (الجذبة) تجعل ولى الله
المجنوب صادرا عن تفويض الهى فيما يفعل وفيما
يقرر وهو فى الوقت نفسه غير مسئول عن أية
أضرار تنجم عن كل قراراته ، لأنه المسئول عن
الوزير شاهين ، وهو بدوره يصدر عن حكم الهى
صادر عن كتاب غريب له صفة التقديس ، اذ جاء
من الهوى ، أرسلته سلطة عليا قوية الى يد
الملك الصالح . . . حين صاح ، يا دايماً يا دايماً . . .

على كل حال نحن الآن أمام شخصية
المجنوب التى تأتى من الأفعال ما لا يأتينا عامة
البشر ، والتى هى بين عالم المعقول واللامعقول ،
فهى موجودة وقائمة بحكم الوضع الاجتماعى
والسياسى للسلطان ، وهى أيضا موجودة وقائمة
بحكم الزهد والدروشة و (الجذب) التى تجعلها
قريبة جدا من القوى الالهية ، وحين نستمر فى
السيرة سنجد صورا أخرى لهذه القوى الغريبة
المعجزة التى يملكها (ولى الله المجنوب) فحين
تذهب شجرة الدر ومعها الوزير الى الحج
لأداء فريضة الحج ، وحين يطوفان أمام الكعبة فى
ابتهال ودعاء ، وقد تركا الملك الصالح أيوب فى
مصر . . . يجدان فى مكة شيئا غريبا . . . يقول
(الراوى) وهو يحكى عن شجرة الدر والوزير
شاهين ، وموقفهما أمام الكعبة وأمام قبر النبى
وما قالاه من أشعار كلها الزهد والعبادة ، يقول
الراوى (ثم يأخذ الوزير بظهره الى خارج الحجرة
وأراد أن يمضى مع السيدة فاطمة ، واذا به تأمل ،
فرأى شخصا باكى العين فى غاية الاحتشام واقفا
بين يدي النبى صلى الله عليه وسلم وقد بسط يده
وصلى وسلم عليه وجعل يترنم بالأشعار . . .)
ويروى (الراوى) ما قاله هذا الشخص من أشعار
ثم يقول : (فما فرغ المتكلم من هذه الأبيات
والأغا شاهين والملكة فاطمة شاخصين اليه
ومنتظرين التقرب الى بين يديه ، وقد سمعوا ذلك
النغم البديع . . . وتأمله الوزير واذا به الملك
الكبير الصالح أيوب (ولى الله المجنوب) . . . وهذا
كرامة أخرى جديدة تضاف الى رصيد الملك

الصالح أيوب فهو من (أهل الخطوة) حيث تصل
قدرته الصوفية العجيبة الى تحدى الزمان والمكان
وقهر كليهما ليكون دائما حيث يريد ، وهو فى
هذه المرة يقوم بشعائر الحج وزيارة قبر النبى وهو
مقيم فى القاهرة لم يبرحها ، وهذه الظاهرة تكمل
عند الكاتب شخصية الملك الصالح . . . ولكن هذه
الشخصية تفاجئنا دائما بمظاهر الشذوذ،
ومظاهر الخروج على القواعد المعروفة والمفهومة . . .
ففى الكثير من مواقف الملك الصالح أيوب ، نعرف
شخصية غريبة لها القدرة على معرفة المجهول
ورصده فى صمت . . . ولكن فى تسليم بأمر الله
الذى لن تغيره معرفة الصالح أو غيره . . . وبعد
هذا تؤكد السيرة هذا الملمح الغريب فى شخصية
الملك الصالح ، فهو العارف الذى أتتحت له
المعرفة بحكم العبادة ، وبحكم أنه مجنوب فيعرف
ما لا يعرفه أحد من شئون الحياة ومن شئون
الناس ، ومن شئون الدنيا حوله على السواء . . .
ومن هنا تظهر لنا نبوءات على لسان الملك الصالح
تكشف عن معرفة مسبقة بالأحداث ، وحين يصل
الجاسوس الصليبي الأكبر متخفيا فى حاشية
عز الدين أيبك الذى غرته مظاهر صلاحه وتقواه
فأدخله فى حاشيته وأخذ معه الى بلاط السلطان،
فيقول الملك الصالح أيوب لوزير شاهين الأفرم
(الراجل اجتمع على الراجل ، ولكن الراجل
قلبه خالص ولا يعلم بحال الراجل الا الملك العادل)
ولكن الملك معذور لأن الظاهر للناس والخافى
لله . . . وفى هذا النص تجتمع كل الأطراف التى
تكون عند كتاب السيرة ، شخصية هذا الملك
المجنوب أو رجل الأقدار ، الذى يعرف ويسكت ثم
يعرف ويحرك ، ثم هو آخر الأمر ملك لأمر الهى
يأمره بالأى يكشف انما يعرف فقط ولا يقاوم ،
ولا يعلن ما يعرف على الناس . . . وهذه الكلمات
المبهمة التى تكشف عن معرفة باطنية لا يدركها ولا
يدرك معناها الا الملك الصالح نفسه الذى تتكشف
له حقيقة الأحداث التى لا يعرفها الا الله ، ولكنه
يستطيع أن يغيرها رغم أن الوافد عليه مع
عز الدين أيبك هو أخطر عدو لدولته بل ولكل
المنطقة المحيطة به ، لأنه رأس الحربة فى المخطط
الصليبي للاستيلاء على المنطقة . . . ومع هذا فهو
يجد نفسه يرمن بالأمر ولا يفصح عنه ولا يتكلم
ولا يقول لأن هذا هو أمر (الملك العادل) وهو

يعنى الله هنا : : ولأن هذا الأمر يقضى أن (الظاهر هو للناس والخافى لله) فهو يعرف ولكنه لا يستطيع بحكم سلطة ما تحكمه ، أن يعلن على الناس ما يعرف ، وهو مستسلم للقدر الذى يتحكم فى الأشياء الى نهايتها ، أو هو مستسلم لحكم (الملك العادل) ليفعل فى الأشياء ما يشاء ويتحكم فى القدر كما يريد . : وهو لا يعلن للناس ، لا الظاهر . : أما الخافى فهو لا يستطيع أن يعلنه وان عرفه ، لأن هذا الخافى فى علم الله ، وهو ان عرفه فبإذن من الله ورحمة منه ، ولكنه لا يملك أمر اعلانه والكشف عنه . : ويستمر صاحب السيرة فى تعميق هذه الصورة الى أقصى ما يستطيع فيقول : (فلما سمع شاهين الأغا منه ذلك وقد تعجب منه قال له : أى رجل يا أمير المؤمنين ، قال له : أنا رجل عبيط وأنت ربنا خلقتك فطين لبيب وقد جعل لك عقل وأذنين ، فسيب بالأولى واستمع بالأخرى للرجل الذى يجيب لى الخوص ، كام مرة أنا أقول له : هات لى من النخلة العذلة يجيب من النخلة المعوجة يا حاج شاهين) . : فالكلام لا يعرفه العقلاء ، وإنما هو معنى عنهم ، وله سر لا يعرفه الا الملك الصالح الذى يدركه ويدرك خطره ، ويرصده ولكنه لا يحرك ساكنا لمنعه . :

وهذا نموذج يتكرر كثيرا فى حديث الملك الصالح ورؤيته للأمور ، وهو مرة يظهر فى مكانين فى وقت واحد ، وهو مرة يتنبأ بالأحداث قبل أن تقع وهو مرة يرى فى أحلامه ما هو ارهاص بالمستقبل القريب أو البعيد على السواء . : ولكنه على كل حال يساير الأمور ويسيرها ، وهو على ثقة بالنصر الآتى الذى لا ريب فيه ، وأن ما يحدث إنما هى أمور أرادها الله لغاية له . : لا بد لها أن تحدث ، ولا بد أن ينفذ أمر الله فيها ، حتى ولو كان فى ظاهره الضرر والهلاك فان فى باطنه الرحمة والنصر مهما طال الزمن .

نحن نقرب اذن من شخصية المجذوب النمطية التى عرفناها عند ابن زولاق وغيره ممن أرخوا للعقلاء المجانين فى تاريخ شعبنا العربى وفى تاريخ أدبنا وفكرنا . : ولكن الشخصية هنا تأخذ عدة أبعاد مميزة يخرج بنا رصدها الى عدة نتائج مهمة وجديدة بالنسبة لفهمنا للتاريخ المملوكى من ناحية وبالنسبة لفهمنا للأدب الشعبى من ناحية أخرى .

فالشخصية لملك فى الحكم لا لعالم معترض على سلوك حاكم وأتباعه ، وما يقترفونه من ظلم فى حق الشعب والرعية . : والشخصية لواحد يرتبط بقوة كشف غيبية وبقدرات تفوق قدرات البشر وتجعله يعرف ويتصرف كما لا يتصرف الناس العاديون لا فى أمور حياته وحدها ولكن فى أمور الناس ، ومع هذا فهو لا يغير ما يعيش فيه الناس من ظلم ، ولا يرفع عنهم الغبن والعسف . : والشخصية تنتقد ولكنها تمنى الناس من حولها بأن ما يحدث له حل ، وأنه لسبب ، وأن السبب بعيد عنهم لأنهم لا يدرون ما هو فى علم الله ، وأن علم الله مغيب عن الناس ، وان قدره أن يحتمل الناس ما يحدث لأنه يحدث بأمره ولسبب يريده ، والفرج قادم لا ريب .

وهذا يعنى أن شخصية المجذوب قد درست بكل أبعادها وبكل تأثيرها الجماهيرى وكل قدرتها على استحواذ رضاء الناس ، وتوجيهه سخطهم وارضائهم . : ولهذا فقد استعار كتاب السيرة وهم (الدينارى والدويدارى - وناظر الجيش وكاتم السر والصاحب) هذه السمات من شخصية شعبية ناجحة ، وأبرزوا أسمائهم بكل مهارة وبكل حذق حرفى لترسى فى ضمائر الناس ، كما أرسيت الشخصيات الشعبية الناجحة التى لعبت دورها فى تكوين أذواق الجماهير وتكوين اتجاهاتها الفكرية والثقافية ثم السياسية أيضا ، ويعنى هذا أن هذه الجماهير

رسم سلطة ذكية تسخر الفن في خدمته وخدمة أتباعها وتحاول باستعمال هذه الأداة الشعبية النافذة - أعني السيرة الشعبية - أن تتركب أعناق الجماهير وأن تسيطر عليها لترضى وتسكت وتنتظر ولا تثور ..

وقد يعنى هذا بأن الوعي الشعبى فى هذا العصر كان فى أعلى قوته وتأثيره ، وأن هذا الوعي كان يجرف أمامه كل الأكاذيب وكل التبريرات ، وأنه كان مؤثرا بطريقة فعالة واضحة فى وجود الحكام وفى استمرار وجودهم على عرش الحكم .. وأن هذا الوعي قد اضطر الحكام الى تسخير كل ما عندهم من قوة اعلامية وفنية لكى (يركبوا الموجة) ولكى يحكموا تأثيرهم على الناس لكى يفكروا بطريقتهم ولكى يبرروا ظلمهم ولكى يسيروا فى منهجهم من الاتكال وانتظار الأمل المجهول البعيد - المرجو ..

والذى يريد أن يجعل كل عسف موجود مبررا بالقدر المحتوم الذى لا رجاء فى تغييره الا أن يريد الله .. فهى محاولة لركوب المد الجماهيرى الزاحف ، والذى لا قهر له بالعسف أو القوة ، فلجأ الحاكم الى الفن ليطوعه ويحتويه ..

وهنا لنا كلام جديد .. وربما كان بالفعل فى دنيا الدراسات الأدبية الشعبية جديدا ..

كأن يقال لها على لسان الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب .. ان الفساد القائم يعرفه الملك ، ولأنه ملك صالح فهو يعرف أصحابه وأسبابه ، ويرصدهم ويتربصهم ، ولكنه لا يستطيع لهم عقابا لأن الله لا يريد لهم العقاب العاجل السريع ، ولكن يجهل لهم ويمد لهم فى القدرة حتى يحقق من ورائهم هدفا ما يريد ، ثم هو يسحقهم سحقا حين تأتى اللحظة التى يريدونها لهم ..

وكيف لا .. أليس .. الملك الصالح المجذوب من الواصلين بحكم العبادة والتقوى والصالح والسيوف الحشبية والدروع الجميز ، والدقة والقراقيش ، وموكب الذكر ، والزهد وصنع مقاطف الخوص ، الى القرب من الله وأولياء الله ، وأليس الشاويش أو الحاجب يصرخ فى ديوانه عند انعقاده فى الناس بقوله (صاح الجاويش على الديوان وهو يقول : لا تحسبن الله يغفل ساعة لا بد ينفذ حكمه .. وهو يعطى من يتجبرون فى ملكه حتى اذا فرحوا بما أوتوا أخذوا ..) فعلى الناس اذن أن يرضوا وينتظروا فالملك الدرويش يعرف ويسكت وهو يشق أن العدل قادم وأن الظلم سيزول ، فلماذا السخط ، انما سخطكم هنا لأنكم لا تعرفون صدق الحكم ، وحقيقة الوعد الذى يعرفه ولى الله المجذوب ..

وهذا كله بالطبع ، يقودنا الى الاستنتاج لمنطقى بأن شخصية الملك الصالح بهذا الوضع من



الدلائل التاريخية والأسطورية

لشخصية أنكليدو في ملحمة جلجامش

د. محمد خليفة حسن أحمد

تعتبر ملحمة جلجامش من أقدم الملاحم التي عرفها الأدب الانساني ، فهي سابقة على أقدم الملاحم الاغريقية بما يقرب من ألف وخمسمائة عام (١) . وهي ليست مجرد ملحمة قديمة ، ولكنها أيضا على درجة كبيرة من العمق الفكري حيث احتوت على كثير من الدلائل التاريخية والدينية والانثروبولوجية ، علاوة على مضامينها السياسية والسيكولوجية والأخلاقية والفلسفية . وبالإضافة الى هذا كله فقد اشتملت أيضا على رؤية متقدمة في فلسفة التاريخ الانساني ، وعلى تصور عميق لفلسفة الحضارة الانسانية . انها أنموذج أدبي فريد في نوعه يعبر عن خلاصة تفكير بلاد ما بين النهرين في التاريخ والحضارة ، ويعكس في الوقت نفسه النشاط الثرى لشعوب هذه المنطقة ، والدور الفعال الذي لعبته في تاريخ وحضارة العالم القديم .

على فن الملحمة الاغريقية ، وبخاصة البطولية ، ويتخذون من أسطورة هرقل الاغريقية مثالا واضحا وقويا على هذا التأثير الى الحد الذي أطلق فيه أحد علماء الحضارات السامية القديمة اسم هرقل على جلجامش ، حيث نجد العالم الايطالي سباتينو موسكاتي يطلق على جلجامش

ونظرا للصلات القديمة التي ربطت بلاد اليونان بمنطقة الشرق الأدنى القديم فقد اعتقد فريق من علماء الحضارات القديمة ان الملحمة جلجامش أثرا قويا في نشأة وتطور فن الملحمة في عدد من بلدان الشرق الأدنى القديم ، بينما أكد عدد آخر من العلماء على تأثير ملحمة جلجامش

نصب « هرقل السومري » (٢) كما يسميه أيضا
 تى تسميه الاسودى بـ « هرقل الانبوري
 انبوري » مؤلفا على ان المصير المسمى
 بعرض له بـ « بيبلي » يدور بين شخصيتين
 النرابيديا الاغريقية (٣) . والاجدر بالذكر هنا
 ان استخدام اسم هرقل - وهو الاحدث في
 التاريخ - واطلاقه على جلجامش - وهو الاقدم
 تاريخيا - انمسا هو تأكيد على شهرة هرقل
 واعماله في مقابل عدم المعرفة النسبية بجلجامش
 واعماله في الادب الانساني . فقد اصبح هرقل
 رمزا في الادب العالمي ، وهي مكانة لم يحظ بها
 جلجامش رغم أنه الأقدم وصاحب التأثير الفعلي
 في صياغة الاساطير المرتبطة بهرقل في الادب
 الملحمي الاغريقي من خلال هذا الانتشار الواسع
 للملحمة جلجامش في تاريخ الشرق الادنى القديم ،
 وانتقالها الى عالم الاغريق (٤) .

وفد تعددت ادلة انتشار ملحمة جلجامش في
 الشرق القديم بما لا يدع مجالا للشك في أن قصته
 انتقلت الى بلاد الاغريق ، واثرت على تطويرهم
 لفن الملحمة . ومن أهم هذه الأدلة تعدد مصادر
 ملحمة جلجامش ، واختلاف البلدان التي عثر فيها
 على بعض نصوص من الملحمة . هذا بالإضافة الى
 دليل آخر مهم وهو تعدد الترجمات التي وضعت
 للملحمة وفي عدد من لغات الشرق الأدنى القديم ،
 ومن بينها لغات انتشرت على حدود المنطقة
 الاغريقية . فقد عثر على نسخة للملحمة في
 أرشيفات بوخازكوى عاصمة الامبراطورية الحيثية
 في منطقة الاناضول ، وهي نسخة مكتوبة باللغة
 الألدية . وقد تمت ترجمة ملحمة جلجامش الى
 اللغة الحيثية والى اللغة الحورية ، وهما من أهم
 لغات منطقة الاناضول (٥) . هذا وقد عثر على
 أجزاء من الملحمة في جنوب تركيا ، كما تشير
 بعض الأجزاء التي عثر عليها في فلسطين الى
 وجود نسخة باللغة الكنعانية أو الفلسطينية
 المتأخرة . وهذا يؤكد معرفة كتاب العهد القديم
 بالملحمة (٦) .

ولعل من أهم أسباب انتشار الملحمة على هذا
 النطاق الواسع أنها تطرح عددا من القضايا
 والمشاكل الانسانية التي تهم الانسان في كل
 زمان ومكان . فربما لأول مرة في الأدب القديم

يصبح الانسان محور الاهتمام ، ويتصدر وسط
 المسرح في عمل أدبي قديم على غير ما عهدناه في
 الأساطير والملاحم القديمة التي تناولت الآلهة
 القديمة ، وجعلتها موضوعا أساسيا لها الى الحد
 الذي سمح لبعض الدارسين بتعريف الأسطورة
 القديمة بأنها قصة عن الآلهة . وفي ملحمة
 جلجامش نجد أن الانسان هو البطل ، وليس
 الاله أو مجموعة من الآلهة (٧) . وفي الملحمة
 نجد البطل الانسان تتجاذبه مجموعة من
 الأحاسيس والمشاعر الانسانية المتناقضة من حب
 وكراهية ، وحزن وفرح ، وتفاؤل وتشاؤم ،
 وأمل ويأس الى غير ذلك من الصفات التي تترك
 أثرا دراميا عميقا وعنيفا في نفس القارئ
 للملحمة . وقد صيغت هذه المشاعر المختلفة
 المتناقضة في قالب أدبي قصصي جعل للملحمة
 جاذبيتها الخاصة وتأثيرها الشديد ، ولهذا فقد
 وصفها بعض الدارسين بأنها أنموذج للابداع
 الادبي في بلاد النهرين في أحسن حالاته « (٨) .

أولا : وصف الملحمة لشخصية انكيو

تبدأ ملحمة جلجامش في لوحها الأول بالتغني
 بأعمال جلجامش وصفاته . فتذكر أنه الذي رأى
 كل شيء وعرف جميع الأشياء ، والحكيم العارف
 بالأسرار والخفايا ، والذي أتى بأنباء ما قبل
 الطوفان ، ورحل الى بلاد بعيدة . وبعد عودته
 نقش على الحجر أخبار رحلته . ثم تذكر هذه
 المقدمة بعض أعمال جلجامش ومنها بناء أسوار
 مدينة أوروك ، ومعبد أي - آنا ، أو معبد عشتار .
 ويوصف جلجامش بأنه البطل سليل أورك .
 الشاب ، المكنم في القوة وفي الجلال والالوهية .
 وهو الذي فتح مجازات الجبال ، وحفر الآبار
 فيها ، وعبر البحر المحيط ، وجاب جهات العالم
 الأربع ، والذي سعى لينال الحياة الخالدة .
 لا أحد يضارعه في الملوكية . ثلثاه اله وثلثه
 الباقي بشر . أحسن الاله العظيم خلقه ، وحباه
 الاله شمس بالحسن ، وخصه الاله أدد بالبطولة .
 هيئته كاملة . طوله أحد عشر ذراعا ، وعرض

صادره تسعة أشسبار • وهيئة جسمه مخيفة
كالثور الوحشي •

وبعد هذا التعريف بجلجامش وهيئته وصفاته
وبعض أعماله ، تنطلق الملحمة الى ذكر بعض
أمنته على عنفه وبطشه وغروره بقوته • « لم يترك
ابنأ صديقا ذيبه » لم ننزع مطية من الناس
ليل نهار » ، « لم يترك عذراء طليقة لأمها ولا ابنه
لمقاتل ولا خطيبة لبطل » ، ويضطر شعبه الى
الاستنجاد بالآلهة لتخلصه من ظلم جلجامش ،
فتطلب الآلهة من الهة الخلق اورورو ان تخلق
غريما لجلجامش ، مضاهيا له في القوة ، تستنزف
قوه جلجامش في صراع دائم حتى تخلص مدينة
اوروك الى الراحة والسلام • فغسلت الهة الخلق
يديها ، وتصورت في لبها صورة الآله آتو •
واخذت قبضه من طين ، ورمته في البرية فتم
خلق انكيدو القوى •

وكانت لانكيدو صفات خاصة ، ينسبها شبيب
النسر ، وشعر رأسه كشعر المرأة له باندل •
لا يعرف الحس ولا البلاد ، يعيش مع حيوانات
البرية • ويأكل مع الطباء ، ويتدافع مع الوحوش
الى موارد الماء • وراه ذات مرة احد الصيادين ،
فحل الدعر بقلب الصياد ، وامتنع وجهه ، وفر
هاربا يروي لآبيه ما وعد انكيدو • بعد ملا احس
التي حفرها الصياد لايقاع الحيوانات فيها ،
وفطع له شبابة ، وحرمه من صيد البر •
فيصحه ابوه بالذهاب الى جلجامش واحباره
بشان هذا المخلوق القوى • ويطلب من جلجامش
ان يعطيه بغيا ، يصحبها معه حيث انكيدو لتقوم
بترويضه • فينجذب اليها فتكره الحيوانات •
ويذهب الصياد الى جلجامش فيعطيه البغي ويعود
كلاهما الى البرية ، وينتظران ظهور انكيدو •
وعندما يظهر مع وحوش البرية تكشف البغي
عن عورتها ، فتجذب انكيدو اليها بمفاتنها ،
ويظل معها ستة أيام وسبع ليال • ثم يتوجه الى
حيوانات البرية ، فتهرب منه ، وتهجره ،
فيحاول اللحاق بها ، ولكن قواه لم تساعد ،
كما أن ركبتيه قد خذلت ، فأصبح خائر القوى
لا يقدر على العدو • ولم يكن هذا هو التغير
الوحيد الذي طرأ عليه بعد معاشره البغي • لقد

أصبح فطنا واسع الحس والفهم • وأخيرا يعود
انكيدو ، ويجلس عند قدمي البغي بعد هجر
الحيوانات له • فتخبره قاتله : « صرت تحوز على
الحلم يا انكيدو واصبحت مثله اله فعلام تجوز
في الصحراء مع الحيوان ؟ تعال آخذك الى اوروك
حيث يعيش جلجامش القوى المتسلط على الناس
كالثور الوحشي فيذهب معها سعنا تحديه
لجلجامش صارخا « أنا الأقوى أنا الذي سببدل
المصائر » • فنسلب منه البغي ان يتخلى عن غروره
لأن جلجامش قوى تحميه الآلهة • وتخبره ايضا
بان جلجامش سيرا في منامه ، وبالفعل يستيقظ
جلجامش ليخبر أمه الآلهة نينسون بالحلم الذي
شاهده : « رايت أني أسير مختلا بين الأبطال ،
فظهرت كواكب السماء ، وقد سقط أحدها الى
ودنه شهاب السماء انو • اردت ان أرفعه ولدنه
نسل على ، اردت ان ارحضه فلم أسطع ان
أحرله ، وتجمع حوله أهل اوروك • • احببته
وانحيت • • ورفعت به ووضعته عند قدميك
فجعلته نظيرا لي » • ونسرت له أمه احلم بانه
سيلقى صاحب القوى والصديق الوفى الذي
سيلازمه ولا يتخلى عنه • وتكرر احلام جلجامش
بنفس المعنى السابق •

اما انكيدو فيأخذ بنصيحة البغي التي شقت
توبها شفين لبست شقا ، والبست انكيدو الشق
الناسي • وقادته الى كوخ الرعاة الذين تجمعوا
حوله • وتبدأ عملية ترويض انكيدو على حياة
البشر في المشرب والمأك والملبس ، وينظف
جسمه ، ويمسحه بالزيت « وأضحى انسانا ليس
بالباس وصمد كالعريس » • وأصبح صديق
الرعاة ، يطارد الأسود ، ويصطاد الذئاب • انه
الرجل القوى والبطل الأوحده • وجاء رجل من
اوروك يشكو جلجامش : « لقد أحل في المدينة
العار والدنس وفرض على المدينة المنكودة المنكرات
وأعمال السخرة • لقد خصصوا الطبل الى ملك
أورك ذات الأسواق ليختار على صوته العروس
التي يشتهيها • • ليختار العرائس قبل أزواجهن ،
فيكون هو العريس الأول قبل زوجها » ويمتنع
وجه انكيدو لسماع هذا ، وينطلق مع البغي الى
اوروك ، فيتجمهر الناس حوله مندهشين قائلين
« انه مثيل لجلجامش في البنية ، لكنه أقصر

قائمة ، وأقوى لعظما ، انه أقوى من في البلاد
وذو بأس شديد . لقد رضع لبن حيوان البر في
البادية ، وهلكوا فرحين : « لقد ظهر بطل ند وكفو
للبطل الجميل . أجل ظهر جلعامش ، الشبيه
بالاله ، نظيره ومثيله » .

وتبدأ المصارعة الأولى والأخيرة بين انكيدو
وجلعامش . يسد انكيدو الطريق أمام جلعامش ،
وتلاقيا عند موضع السوق ، ويسد انكيدو الباب
بقدميه مانعا جلعامش من الدخول الى العروس ،
فيتصارعا فيتحطم عمود الباب ، وتهتز الجدران ،
ويصدران صوتا كخوار ثورين وحشيين . ويثبت
جلعامش قدمه على الأرض ، ويشن ركبته لكي
يرفع انكيدو وفجأة تهدأ ثورة غضبه ، ويستدير
ليمضي تاركا انكيدو الذي يشهد بقوة جلعامش ،
ويتحول الغريمان الى صديقين حميمين . وتبدأ
مغامراتهما معا .

ثانيا : انكيدو والمسار التاريخي من البداوة الى الحضارة :

الى جانب التأكيد في الملحمة على العمل
التاريخي والبناء الحضاري بما له من دلالات
تاريخية وحضارية تعطينا الملحمة اشارة اخرى
مهمة ذات دلالة تاريخية وحضارية على قدر كبير
من الأهمية . هذه الاشارة تختص بتطور مسار
البشرية من حياة البداوة الى حياة المدنية
والحضارة . وهي الاشارة التي وردت في ملحمة
جلعامش مرتبطة بشخصية انكيدو . وليس هنا
مجال الحديث عن المضمون الانثروبولوجي لهذه
الاشارة . ولكن نركز هنا على المغزى التاريخي
الحضاري الذي تقدمه لنا قصة انكيدو بشكل
خاص وملحمة جلعامش بشكل عام . فالهيئة
التي خلق عليها انكيدو والعملية التي خضع لها
لكي ينتقل من وضعه وبيئته التي وجد فيها الى
وضع جديد في بيئة جديدة . كل هذا يحتم
الاعتقاد في أطوار أو أدوار مرت بها الحضارة
الانسانية أو مر بها تاريخ الانسان في حركة
تصاعدية من البداوة الى الحضارة .

ولكى نفهم هذه العملية لابد من التخلي هنا عن
بعض العناصر والأفكار الأسطورية المتعلقة

بشخصية انكيدو ، وينظر الى شخصيته نظرة
تاريخية واقعية على أنه انسان في حالة تطور ،
أى مر بمرحلة انتقال من طور انساني له حضارته
الى طور انساني آخر له أيضا وضعه وصفته
الحضارية . ولكي نحقق هذا الأمر لابد من النظر
أيضا الى المواقع والأماكن التي ظهر فيها انكيدو
على أنها مواقع وأماكن حقيقية لها واقع جغرافي
وليست مجرد رموز لعوالم أسطورية ليس لها
في الواقع أصل تاريخي جغرافي .

واذا ماتم ذلك سنكتشف أننا أمام تطور
تاريخي حضاري للبشرية وأمام مثال أو نموذج
 لعملية الانتقال من طور حضاري الى طور حضاري
آخر من ذكر دقيق للعوامل والانفعالات المصاحبة
 لعملية التحول هذه ، والتغيرات التي تطرأ على
الكائن الانساني خلال عملية التغير . ثم نجسد
أيضا ذكرا لمظاهر التغير يشرح لنا في الحقيقة
الكيفية التي كان عليها الانسان في المراحل
المبكرة من تاريخه ، والمظاهر المرتبطة بالمرحلة
التاريخية الحضارية التي انتقل اليها . ومن
الصفات الواردة في الملحمة والتي تدل على صفات
انسان الطور المبكر من الحياة الانسانية ما ورد في
وصف انكيدو في حياته الأولى قبل انتقاله الى
حياته الجديدة في أوروك ، التي تمثل موقعا
حضاريا متقدما في مقابل الموقع الحضاري
المتخلف الذي نشأ فيه انكيدو . تقول الملحمة
في وصف انكيدو :

لا يعرف الناس والبلاد
لابسا لباسا مثل الربة سموقان

يأكل النبات مع الغزلان
ويشرب طريقه مع الدواب (الى) محل الشرب .

ويقر قلبه مع الحيوانات (عند) الماء (٩)

وفي هذا كما هو واضح اشارة الى حياة أولى
للانسان عاش فيها داخل الطبيعة كجزء لا يتجزأ
منها ، وككائن طبيعي لا يتميز بشيء عن بقية
الكائنات الطبيعية ، فهو يأكل من مأكليها ،
ويشرب من مشربها ، ولا معرفة له بالناس
والبلاد . وفي مكان آخر من الملحمة يوصف هذا
المخلوق بأنه « الرجل المتوحش » فرأته العاهرة .

لقد أبصرت الرجل المتوحش
وبطل أعماق البرية الوحشي (١٠)

هذا الجانب من حياة انكيدو له أهميته من وجهة نظر علم الأنثروبولوجيا فهو يدل على نشأة إنسانية أولى ، وارتقاء يتناسب مع النظرة الأنثروبولوجية إلى تاريخ الإنسان . لكن ما يهمنا الآن هو جانب آخر في هذه المسألة وهو الجانب التاريخي الحضاري المرتبط بعملية التحول من الحياة البدوية إلى الحياة الحضرية ، والدلالة التاريخية لهذا التحول . فقد اعتقد كثير من علماء التاريخ والحضارة أن انكيدو هنا يمثل إنسان البادية المحيطة بسهول بلاد النهرين ، وأن العملية التي أجريت على انكيدو لكي يتحول إلى إنسان متحضر هي عملية عامة خضعت لها الجماعات البدوية التي دأبت على التسلسل من المناطق الصحراوية إلى وادي دجلة والفرات . بل إنها تعتبر لديهم مثالا عاما على التحول التدريجي لإنسان البادية إلى حياة الحضر في كل مكان من العالم حيث يخضع لنفس الظروف البيئية والجغرافية . وفي حالة بلاد النهرين يمكن ترجمة ما وقع ترجمة تاريخية مؤداها أن الجماعات البدوية والجبلية المحيطة بالسّهول في بلاد النهرين استطاعت بوسائل سلمية أو عسكرية الانخراط في سلك الحضارة والمدنية عن طريق دخولها السلمى ، أو غزوها العسكرى لبعض مناطق السهول في بلاد النهرين . وهذا بلا شك ينطبق على الجماعات السامية التي دأبت على الهجرة لظروفها الصحراوية القاسية إلى بلاد النهرين قادمة من الجنوب حيث شبه الجزيرة العربية أو من الغرب حيث بادية العراق .

وتدل الملحمة على أن الجنس هو وسيلة هذا التحول من البداوة إلى الحضارة . وأن عملية التحول لم تكن مجرد رغبة أصبحت ممكنة بعيدا عن الاندماج الجنسي . إن الملحمة من خلال تجربة انكيدو تؤكد على الأهمية القصوى للجنس كوسيلة للتحول من الحياة البدوية إلى حياة المدينة بما يسببه الجنس من تغيير في البنية الجسمانية من ناحية ، وفي التركيبة العقلية من ناحية أنه تغير دموى جذرى يحدث نتيجة

اختلاط دم البداوة بدم المدنية ، فيتم خلق هذا الكائن الجديد ، الذى يجمع بلا شك فى مراحل تطوره الأولى بين الصفات البدوية والحضرية ، وهنالك أمثلة متعددة داخل الملحمة تشير إلى صفات مرحلة الانتقال هذه ، والعوامل النفسية التى تصاحب عملية التحول والانتقال . وهى عوامل متناقضة تجمع بين الرغبة فى التحول والحنين إلى الحياة الماضية مما يخلق توترا واضحا فى شخصية انكيدو يعبر عن الصراع والمنافسة القائمة بين هذين اللونين من الحياة الإنسانية على الأرض . وهو صراع يعتبره ثوركيلد جاكوبسن سمة مميزة لتاريخ الشرق الأدنى القديم ، ويعود به كيرك إلى الصراع القديم بين قابيل وهابيل والذى هو فى أساسه صراع بين بيئتين : البيئة الزراعية والبيئة الصحراوية (١١) . ويجب أن نلاحظ هنا أن البيئة الحضرية هى التى تتولى إجراء هذا التغير بتأثيرها المدنى الهائل على الجماعات البدوية الغازية . وقد شبهت الملحمة عملية التغير فى شكل ترويض لإنسان البادية على أساليب وعدات ونفايس البيئة الحضرية . والحقيقة أن هذه العملية تعرضها الملحمة عرضا مباشرا صريحا من المدن أن يتحول إلى وصف تاريخى حضارى يو تخلصنا من بعض العناصر والموتيفات الأسطورية التى غلفت بها عملية التحول فى الملحمة فالملاحمة تعطينا إشارة ذات دلالة تاريخية حضارية تشير إلى الوضع التاريخى الذى تم به دخول الساميين البدو من الجنوب والغرب أو الشعوت الجبلية المحيطة ببلاد النهرين من الشرق والشمال إلى حياة الحضر التى عاشها إنسان المنطقة الزراعية فى سهول بلاد النهرين (١٢) .

ثالثا : السمة الأسطورية فى شخصية انكيدو

مما لا شك فيه أن البنية الأسطورية لشخصية انكيدو فى ملحمة جلجامش بنية مركبة معقدة ، وهى أكثر شخصيات الملحمة أسطورية . وإذا كان جلجامش قد جمع فى شخصيته بين الصفات الإنسانية والالهية فإن انكيدو قد أضيفت إلى شخصيته صفة ثالثة هى صفة الحيوانية .

فأصبح يجمع في شخصه بين الحيوانية والانسانية بالإضافة الى وصف الملحمة له في بعض المواضع بأنه اله . وهكذا أصبح شخصيته أكثر اتصالاً بالنماذج الأسطورية من غيرها في الملحمة . ونبين فيما يلي بعض لعناصر الأسطورية في شخصية انكيدو .

١ - عملية خلق انكيدو :

وأول العناصر ذات الطابع الأسطوري في شخص انكيدو العملية التي عن طريقها تم خلقه ، وكذلك الهدف الذي من أجله خلق . أما الموقف الذي اتخذ فيه قرار خلقه فهو يشير الى اتفاق الآلهة - استجابة لرغبات شعب أوروك - على خلق مخلوق شبيه بجلجامش وكصورته ذاتها ، هو نظير لجلجامش ، نصفه الثاني ومنافسه في القوة .

ظل الأرباب يسمعون بكأؤهن باستمرار واستدعى أرباب السماء سيد الودكاء وسألوه ألم تخلق (أنت هذا) الثور الوحشي الهائج

الذي ليس لفتك أسلحته منافس وظل الأرباب يسمعون بكأؤهن باستمرار

فاستدعوا الربة أورور (وسألوها) أنت التي خلقت الرجل أخلقى الآن زميلاً له وإلى طموح نفسه ليكن منافساً لجلجامش وليتصارعا (مع بعضهما) ولتهدا الوركاء لما سمعت الربة أورور هذا أدركت في قلبها كلام الآله اتو (١٣) غسلت الربة أورور يديها وقرصت الطين ورمته على السهل وخلقت الربة أورور انكيدو المحارب في السهل وولدت

وأنجبت جندي الرب نينورتا (١٤)

ويتضح من النص السابق أن الآلهة هي المسئولة مسئولية مباشرة عن خلق انكيدو ، كما أن الهة الخلق هي المسئولة عن الصورة أو الهيئة التي خلق عليها انكيدو . وقد أعطتنا الملحمة مثالا على عملية الخلق وكيف تتم في تصور شعوب بلاد النهرين . ويلاحظ أيضا هنا ان

انكيدو لم يخلق فقط بواسطة الآلهة ، ولكننه اكتسب أيضا في عملية خلقه بعض الصفات الالهية . فهو قد خلق من جوهر الآله أنو ، ومنحه اله الحرب صفة النبيل والفضيلة والحرب ، وهو مثل مخلوقات السماء على حد تعبير الملحمة .

ولعل الغريب في الأمر أن هذه الصفات الالهية توضع في جسد حيواني أو يجمع بين الحيوانية والانسانية في بداية خلقه كما تروى الملحمة :

يكسو الشعر كل جسمه
شعر رأسه كشعر المرأة
جذائله المتموجة كشعر (نصابا)
لم ير الناس ولا يعرف البلاد
لباسه أشبه بالسموقان
مع الأطباء يأكل الأعشاب
مع الحيوان يستقى من مورد الماء
مع القطعان يطيب لبه بالماء (١٥)

٢ - عملية أنسنة انكيدو :

الجانب الأسطوري الثاني الذي يلي عملية خلق انكيدو في الاهميه هو ذلك الجانب المتعلق بعملية تحويل انكيدو من مخلوق حيواني الى انسان يسلك السلوك الانساني ويعرف طرق البشر . وتعطينا الملحمة وصفا دقيقا لحياة انكيدو الحيوانية فهو « يأكل العشب في النلال مع الغزلان ، ويتدافع مع وحوش البرية على موارد المياه ؛ ويسر قلبه بالمياه مع الحيوانات » ، وعلى الرغم من هذه الصفات فالملحمة تطلق على انكيدو صفة الرجل بمعنى أن هيئته كانت على هيئة الرجل ، كما ورد في حديث الصياد الى والده :

ياوالدي هناك رجل قوى يأتي من الجبل هو الأقوى في البلاد ويشبه في ضخامته جنود السماء وقوته عظيمة جدا (١٦)

انكيدو اذن هو رجل الطبيعة المشعر (١٧) الذي يتصرف كجزء من الطبيعة ، وفي حالة تكيف تام مع المخلوقات الطبيعية الأخرى . ولكن هناك بعض ما يميز انكيدو عن بقية حيوانات

البيئة الطبيعية التي ظهر فيها اذ يبدو أن انكيدو على الرغم من سلوكه الحيواني وحياته الحيوانية الا أنه قد تمتع ببعض من العقل أو بلون من ألوان التفكير . فهو يلمر الحفر التي يحفرها الصياد للحيوانات ، ويقطع شباك الصيادين ، ويحث الحيوانات على الهرب الى غير ذلك من التصرفات التي تنم عن تفكير عقلي :

لقد ملأ الحفر التي حفرتها ثانية
وقلع مصائد التي كسرهما
وجعل الأنعام دواب السهل تهرب من يدي
ولم يطلقني حرا على مخلوقات السهل (١٨)

هذه الصفة العقلية البسيطة أو الفطرية في انكيدو تجعله مهيئا لعملية التحول التي ستجرى عليه لكي يهجر طرق الحيوان ، وينخرط في طرق الانسان . وعلى الرغم من أننا قد أشرنا من قبل الى امكانية تفسير شخصية انكيدو تفسيراً تاريخياً ، وتفسير عملية الترويض التي ستتتم بالنسبة له تفسيراً أنثروبولوجياً ، باعتبار انكيدو نموذجاً لشخصية حقيقية تنتمي الى البدو سكان الصحارى أو الجبال ، وأن ما حدث له إنما هو مثال على ما يحدث لجماعات البدو أو الجماعات الجبلية حين تتحول بالتدريج الى حياة الحضرة . على الرغم من هذا الشرح التاريخي الأنثروبولوجي الا أن الملحمة تصف لنا هذا كله في اطار أسطوري رمزي يجعل من الملحمة قطعة أدبية متميزة ، وليست مجرد وثيقة تاريخية أو دليل أنثروبولوجي ، مع أننا لاننكر امكانية فهم هذا كله فهما تاريخياً أنثروبولوجياً .

والاطار الأسطوري لعملية تحويل انكيدو الى طرق البشر يأتي في شكل الأداة والوسيلة التي من خلالها تتم عملية التحويل . وهذه الأداة هي المرأة ، والوسيلة هي الجنس .

ويرتبط هذا بالشكل الديني الموجود في ديانة بلاد النهرين . فالمرأة ليست أية امرأة ، ولكنها إحدى عاهرات المعبد ، وهي تقوم بوظيفة دينية مرتبطة بعقيدة الخصوبة والانبات وهي عقيدة أساسية في البيئة الزراعية . إنها عملية إخضاع مخلوق البرية لشعيرة أو لطقس من طقوس البيئة

الزراعية ويتضح من النص التالي كون المرأة منتمية الى المعبد ، حيث يقول الأب الصياد لابن :

ولدى هناك في (أوروك) يعيش (جلجامش)

لا يوجد من هو أقوى منه
قوته عظيمة في كل البلاد

شديد العزيمة مثل جنود آنو
أذهب اليه بنفسك وأرجه

حدثه عن قوة هذا الانسان
سيعطيك «عاهرة» أجلبها معك
الرجل الجبار تقهره امرأة (١٩)

وتتضح صلة العاهرة بالمعبد ، وأنها بالفعل إحدى بغايا المعبد من النص التالي :

تقول العاهرة لانكيدو :

أنت جميل يا انكيدو
أنت تشبه الإله

فلماذا مع الوحوش
تسرح في الصحراء

تعال أقودك الى
أوروك المسورة

الى المعبد المنور
المقدس ل «أى - أنا»

حيث جلجامش المكتمل القوة
يقول انكيدو للعاهرة : (٢٠)

هلمى خذيني أنت يا «شمخت»
الى المعبد المنور المقدس ل «أى - أنا» (٢١)

وفهم من النصوص السابقة أن الجنس هو الوسيلة المساعدة على ترويض انكيدو فالقوة الحيوانية الوحشية في انكيدو ستتحوّل بفضل الجنس الى قوة انسانية كما يفهم من عبارة «الرجل الجبار تقهره امرأة» ، وكما يتضح أيضاً من النص التالي للملحمة الذي يصور التغيرات التي طرأت على انكيدو بعد أن ضاجع العاهرة :

عرت شمخت صدرها وكشفت عن عورتها
ورأى انكيدو ذلك ففسى أين ولد

سنة أيام مضت سبع ليالي مضت ..
وعندما أرتوى من اللذة
دار وجهه نطو خله الحيوان
فلما رآته الأطباء هربت منه
وارتدت عنه حيوانات الصحراء
قفز انكيدو فخارت قواه
وخانت قدماه فتركته الوحوش
رضخ انكيدو حين لم يستطع العدو كالسابق
ولكنه أصبح أذكى وأكثر فهما
فعاد وقعد عند قدمي العاهرة
فصار ينظر الى وجهها
وكل ما تقوله كانت أذناه تصغيان اليه (٢٢)

والتغيرات التي طرأت على انكيدو تلخص في
أن الصفات الحيوانية قد زالت عنه ، فهو لم يعد
قادرا على العدو كالحيوانات ، وعندما اكتشفت
الحيوانات ذلك هجرته ، فهو لم يعد واحدا منها .
ومع فقدانه لصفاته الحيوانية اكتسب فهما
وصيغة التفضيل هنا تشير الى أنه كان على بعض
من الفهم في مرحلته الحيوانية كما أشرنا الى
ذلك من قبل . ويلاحظ أيضا من النص السابق
بداية استخدام الحواس عند انكيدو وكما
للمعرفة . كما نلاحظ أيضا أن القوة
المقهورة في انكيدو هي القوة الحيوانية غير
العاقلة ، وذلك لأنه لم يفقد قوته البدنية ، كما
سيبدو من المصارعة التي ستنشأ بينه وبين
جلجامش عند أول لقاء بينهما ، والتي ستظهر
كذلك فيما بعد في مغامراتهما المشتركة . هذا
وقد أشرنا من قبل أن الجنس كوسيلة ما هو
الا رمز لما كان يحدث تاريخيا وحضاريا من
اختلاط البدو بالحضر عن طريق الجنس الذي
يتم سلميا بالتزاوج أو بأسلوب غير سلمى عن
طريق الغزو وأسر السبابا . والنتيجة في
النهاية خلق دم جديد معبر عن عملية انتقال
تدريجى من حياة البدو الى حياة الحضر . ويعطينا
النص التالى دليلا على ذلك من خلال ترويض
انكيدو على حياة البشر فى اطار أسطورى :

ووقعت مشورة المرأة
على قلبه

فمزقت ثوبها قسمين
واحدا ألبسته اياه
واللباس الثانى
أرتدته هي

ويشير هذا النص الى أول تعديل جذرى فى
حياة انكيدو فالانخراط فى حياة البشر يستلزم
أولا أن يظهر الانسان فى هيئة بشرية ، والملبس
يعد من أهم المظاهر الخارجية للبشر مهما اختلفت
أشكاله أو أحجامه . ولكى يتحول انكيدو الى
انسان يسلك السلوك البشرى لابد له من ارتداء
الزى البشرى . . وعلى الرغم من أن النص هنا
يشير الى أنه لى يدخل انكيدو مدينة أوروك مع
العاهرة فلا بد وأن يرتدى شيئا ما لأن هذه
اشارة أو رمز الى عملية التحول من الحياة
الحيوانية الطبيعية الى الحياة الانسانية . فأول
ما يفرق الحيوان عن الانسان أو يميزه عنه هو
الملبس . ثم يلى ذلك حسب وصف الملحمة عادات
الشراب والطعام . فهذه أيضا لابد وأن تتغير
ويتعود انكيدو على شراب وطعام البشر (أو اذا
أخذناها بالمعزى التاريخى الحضارى أن يتعود
انسان الوبر على شراب وطعام أهل الحضر) .
وهكذا نقرأ :

واعتاد شرب حليب دواب البر
وضعوا الأكل أمامه

فتردد ونظر

وأخذ يحدق بنظره

لأكل الطعام

ولشرب الشراب

غير متعلم . . .

كل الأكل يا انكيدو

رونق الحياة

اشرب الشراب (فهى) عادة البلاد

فأكل انكيدو الطعام

حتى أشبعه

وشرب سبعة أقداح

من الشراب المركز (٢٤)

وشعرت نفسه بالحرية وصار جدلا

يسر فؤاده

وأشرق وجهه

ودهن

أعضاء جسمه

ومسح (نفسه) بالزيت

وصار كأنسان

فارتدى بدلة

وصار مثل الرجال (٢٥)

فتجمع الناس حوله . .

وقالوا عنه

حقا انه يشبه جلجامش ولكن

قامته أقصر قليلا

وشكيمته أقوى

والآن صارت أسلحته معلقة

وسط أوروك الى الأبد

لقد وجدت القوى (وجد جلجامش نده)

هذا البطل ذو المظهر الجميل

الكفو لجلجامش

الظاهر مثل الرب (٢٧)

٣ - علاقات انكيديو الالهية

لقد كان خلق انكيديو عملا الهيا هدفه وضع حد لأفعال جلجامش الشريرة بتوجيه قوته وعنفوانه لمصارعة انكيديو ، فتعيش أوروك في سلام . فخلق انكيديو اذن عمل ايجابي قصد منه فعل الخير لمصلحة الشعب . وهذا يعني أن انكيديو قوة خيرة خلقت لتغليب الخير على الشر . وعلى هذا الأساس خلق انكيديو من جوهر الاله أنو ، فأنى مخلوقا نبيلًا ، كما زوده نينورتا اله الحرب بالفضيلة . لهذا فعلاقة الآلهة بانكيديو واضح أنها علاقة ايجابية فهي التي أمرت بخلقه ، وحددت لحياته هدفا أخلاقيا ، ومنحته بعض الصفات الالهية .

وهو ذلك لم تكن كل الآلهة على علاقة طيبة بانكيديو ، فقد اتخذت الآلهة عشتار منه موقفا معاديا بسبب صداقته لجلجامش ، ومساعدته لجلجامش في قتل الثور السماوى ، الأمر الذى أدى بالفعل الى اصدار الحكم الالهى على انكيديو بالموت .

وكانت عشتار قد هددت انكيديو بالموت كما يبدو من النص التالى :

لقد أمسكا بالثور السماوى ومزقا قلبه . .
وهنا اعتلت الربة عشتار سور أوروك ذات الأسوار

وصعدت على شرفات السور وصارت تطلق اللعنة

ويلاحظ من النص السابق أولا تردد انكيديو فى مسألة الشراب والطعام ، فهو قد اعتاد على أن يأكل مع الحيوانات ، على طريقتهما . وهو جاهل بطرق البشر فى الشرب والمأكول ، ومن هنا كان تردده وكانت حيرته . (وهذا الوضع يشير تاريخيا وحضاريا الى التردد الذى يشعر به أهل البدو عند أخذهم بطرق أهل الحضرة فى المشرب والمأكول ، وما يصحب ذلك التردد من شعور داخلى بالحرج أو الجهل أو عدم المعرفة) . وكذلك يلاحظ التأثير المعنوى الذى طرأ على انكيديو بعد أن أكل وشرب ، وهو تأثير ليس معهودا فى عالم الحيوان . فهو قد انتابه شعور بالحرية ، وذلك بتأثير الخمر القوية التى شرب منها كمية كبيرة سببت له هذا الشعور بالحرية والابتهاج والمسرة وطرب القلب واشراق الوجه . ويضيف النص الى الملابس والمأكول والمشرب مايمكن أن نسميه بعنصر النظافة البدنية عن طريق دهن أعضاء الجسم والمسح بالزيت . باكتمال هذه المقومات الأساسية للحياة الانسانية يصرح النص بأن انكيديو « صار كأنسان » . عند هذا الحد تكتمل عملية أنسنة انكيديو ، ويبدأ بالفعل فى مزاولة الأعمال البشرية العادية ، أعمال الرجال ، وأولها القتال أو الحرب على الشكل الانسانى بتقلده للسلاح بعد أن كان يقاتل مع الحيوانات على الأسلوب أو الشكل الحيوانى فى القتال (٢٦) . ويبدو أن هذه التغييرات فى عادات انكيديو فى اللبس والمشرب والمأكول والنظافة والتزين جعلت منه انسانا جميلا بعد أن كان حيوانا مشعرا مثيرا للرعب والفرع :

ودخل (انكيديو) أوروك الفسيحة الأرجاء

مناديه الويل لجلجامش الذى أهاننى وقتل الثور
السماوى

وسمع انكيدو كلام عشتار هذا
فقطع فخذ الثور السماوى الأيمن ورماه فى وجهها
وأنت سوف أصل اليك مثله (سيصيبك منى
ما أصابه)

سوقا سأجعلك مثله

وأعلق أحشائه الى جنبك

وجمعت الربة عشتار الكاهنات المندورات
والكاهنات الحبيبات والنعايات المقدسات
ونصبوا النواح على فخذ الثور السماوى
الأيمن (٢٨)

وفى مقابل هذه العلاقة المتوترة بين عشتار
وانكيدو كانت علاقته بالآلهة نينيسون أم جلجامش
علاقة طيبة . فهى التى فسرت أحلام جلجامش
بشأن انكيدو قبل أن يراه ، وهى التى طمأنت
جلجامش وعرفته بأن انكيدو سيصبح رفيقه
وصديقه ، ومساعدته فى أوقات الشدة :

أم جلجامش العارفة بكل شئ

قالت لجلجامش

حقا يا جلجامش ان الذى يمالك

قد ولد فى البرية

ورباه الجبل

سوف تراه وتفرح

وتقبل الأبطال أقدامه

وسوف تعانقه وتحيط به (٢٩)

وفى مكان آخر تقول :

وجعلته (أى انكيدو) الرفيع المعادل لك

هو الرفيق القوى الذى ينقذ الصديق

ذا القوة الأكثر شكيمة فى البلاد

شكيمته مثل قوة جنود الرب آنو (٣٠)

وإذا كان موقف الآلهة فى البداية موقفاً
متعاطفاً مع انكيدو الذى أمرت بخلقه فإن هذا
الموقف قد تغير فى النهاية بعد حادث قتل الثور
السماوى . فقد انقسمت الآلهة على نفسها فى
شأن الحكم على انكيدو بالموت . فبعض الآلهة
وافقت على هذا الحكم ، بينما اعتبر هذا الحكم
حكماً ظالماً عند بعض الآلهة الأخرى . ولعل
الحوار الذى دار بين الآلهة شمش والآلهة انليل

يوضح كيف أظهر الآلهة شمش تعاطفاً شديداً مع
انكيدو ، ووصف حكم الآلهة بموته بأنه حكم غير
تادل ، خاصة وأن شمش هو الذى أمر جلجامش
وانكيدو بقتل الثور السماوى ، وساعدهما فى
تحقيق ذلك . لقد اعتبر شمش انكيدو بريئاً ،
ولا يجب أن يموت ، مما يثير غضب الآلهة انليل
الذى يتهم شمش بالتعاطف العام مع البشر لأنه
بحكم وظيفته كآله الشمس ينزل الى البشر يومياً
فأصبح كواحد منهم .

ويظهر الآلهة شمش حبه وعطفه على انكيدو
مرة أخرى حين أخذ يلعن الصياد والعاهرة لأنهما
تسببا فى هجره لحياته الأولى وأتيا به الى المدينة
ليلقى فى النهاية هذا المصير المأساوى . هنا
يهدى الآلهة شمش من روع انكيدو ويقدم له
السلوى والعزاء بالمجد الذى حققه والذى سيبقى
ذكراً خالداً لدى أهل أوروك :

سمع الآلهة شمش وفتح فاه قائلاً

من بعيد ناداه من السماء

يا انكيدو لماذا تلعن المحظية شمعخات

التي جعلتك تأكل طعاماً (هو) سمة الألوهية

وتشرب خمراً (هو) سمة الملوكية

والبستك الملابس الفاخرة

ومنحتك جلجامش المفضل صديقاً

والآن صديقتك الكفء جلجامش

جعلك تنام فى سرير فاخر

وجعلك تستلقى فى فراش اللياقة

وأجلسك على كرسي الراحة (فى) المكان (الذى)

على اليسار

حتى يقبل أمراء الأرض قدميك

وسيجعل أهل أوروك يبكون وينحبون عليك

وسيمتلى الناس السعداء حزناً عليك (٣١)

وسيجعل هو جسمه من بعدك يحمل القروح

ويموت بالبرية

ولما سمع انكيدو كلام الآلهة شمش القوى

هدأ قلبه الملهب غضباً

• • هداً (٣٢)

وهكذا نرى أن علاقات الآلهة بانكيدو كانت
تختلف فى طبيعتها وفقاً لطبيعة الآلهة ، وطبيعة
وظائفها . كما تبين موقف كل من الآلهة شمش

مع جلجامش ، ومغامراتهما المشتركة بعد أن أصبحتا صديقين ، وأيضا من خلال قضية موته ، والانقلاب الذي سيحدث في حياة جلجامش بعد موته . . . قدم لنا انكيبدو من خلال هذا كله شخصية اجتمعت فيها البنية الأسطورية المعقدة بالنهاية التراجيدية التي وصلت بالحبكة الفنية في الملحمة الى ذروتها . فقد كان انكيبدو شخصية محورية لا تقل عن شخصية جلجامش لا من حيث البناء الأسطوري ، أو من حيث البعد الأخلاقي والنزعة الجمالية فيها جميعا حققت الملحمة غاياتها المتعددة .

والاله انليل الذين اختلفا حول مصير انكيبدو مثيرين لقضيتين مهمتين حول طبيعة الآلهة القديمة . الأولى قضية العدالة الالهية على مستوى آلهة ديانات التعدد . والثانية تضارب الوظائف الالهية ، وتناقض القرارات أو الأحكام الالهية بسبب هذا التداخل في وظيفة كل من شمش وانليل .

وكما ذكرنا في بداية الحديث عن الجانب الأسطوري في شخصية انكيبدو نؤكد هنا على أن انكيبدو قدم لنا من خلال عملية خلقه ، والهدف الأخلاقي منها ، ومن خلال عملية أنسنته ، وصراعه

(٦) في الدراسة والترجمة التي قدمها ألكساندر هايدل عن الملحمة محاولة لإظهار بعض وجوه التشابه بين بعض موضوعات ملحمة جلجامش وموضوعات العهد القديم خاصة ما يتعلق بقصة الطوفان وبعض الموضوعات المرتبطة بالموت والبعث والحياة بعد الموت . انظر :

Alexander Heidel, The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 7th printing, 1970.

وانظر أيضا في ذلك

Samuel N. Kramer, History Begins at Sumer, Doubleday and Co. 1959, pp. 143-169.

Ibid, p. 183.

(٧)

(٨)

A Leo Oppenheim, Ancient Mesopotamia The Univ. of Chicago Press, 1964, p. 255.

(٩) ملحمة جلجامش ترجمة سامي سعيد الأحمد ، دار

التربية ، بغداد . ١٩٨٤ ، ص ٥٢ .

(١٠) المصدر السابق ص ٨٠ ونوه هنا إلى أن ابن خلدون

استخدم لفظة « وحش » ، و « توحش » للدلالة على حالة البداوة الإنسانية السابقة على دخول الإنسان في الحضارة . ويعتبر ابن خلدون البداوة أصلا للحضارة والبدو عنده أهل للمدن والحضر ، وأن أحوال الحضارة فاشئة عن أحوال البداوة . ويستخدم ابن خلدون أيضا مصطلح « آدمي المتوحش » ، وهو مصطلح نجده يتفق تماما وحالة انكيبدو في ملحمة جلجامش . وقد أعطى ابن خلدون كثيرا من التحليلات والمواصفات التي تتعلق بعملية التحول من البداوة إلى الحضارة والتي نجد لها صدى في عملية تحول انكيبدو من مرحلته الحيوانية إلى الإنسانية . انظر مقدمة ابن خلدون ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٨ ، ص ١٣٨ وانظر د . محمد فاروق البهان ، حركة التاريخ من البداوة إلى الحضارة . مجلة الفيصل ، العدد ١٩ إبريل ١٩٨٦ ص ٣٨ - ٤٠ .

(١)

— N.K. Sanders, The Epic of Gilgamesh, Penguin Books, 1964, p. 7.

(٢)

— Sabatino Moscati, The Face of the ancient Orient, a Panorama of Near Eastern Civilization in Pre-classical Times, Doubleday, N.Y., 1962, p. 36.

هذا وقد أطلق بعض الدارسين للملحمة اسم أوديسا

جلجامش عليها تشبيها لها بالأوديسا الإغريقية ، انظر :

— F.G. Bratton, Myths and Legends of the ancient Near East, Crowell, N.Y., 1970, p. 25.

(٣)

— S.N. Kraemer, Sumerian Mythology, Univ. of Pennsylvania Press, 1961, p. 33.

(٤)

— S.H. Hooke, Middle Eastern Mythology Penguin Books, Baltimore, 1963, p. 51.

(٥) عن نصوص وترجمات الملحمة في التاريخ القديم

انظر :

— N. K. Sanders, The Epic of Gilgamesh, pp. 9-13.

وهناك اعتقاد لدى بعض الباحثين بأن هناك عناصر كثيرة

في أسطورة هرقل ذات أصل فينيقي خاصة ما يتعلق بالمولد الإلهي لهرقل ، وموته فوق محرقة ، بالإضافة إلى بعض المغامرات ، واعتبر الإلهي الفينيقي ملقوت الأصل الشرقي لهرقل أو هرقل الفينيقي وانظر تفاصيل ذلك في : هرقل فوق جبل أوتيا للشاعر سينيكا ترجمة وتقديم د . أحمد عثمان .

دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٨٢ - ٨٣

G.S. Kirk, Myth, its Meaning and Functions in ancient and other Cultures, Cambridge Univ. Press, London, 1970, p. 146.

وانظر أيضا طه باقر ملحمة جلجامش ، الطبعة الرابعة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٤٤ .

(١٢) من المعروف أن المدن السومرية القديمة بتراتها العظيمة كانت هدفا لمطامع القبائل السامية المحيطة ببغداد سومر في الجنوب الغربي وللقبائل العيلامية في الشرق حيث توغلت هذه القبائل داخل المدن السومرية ، وتمكنت الجماعات السامية منها من تثبيت أقدامها إلى أن تم لها الانتصار النهائي على السكان السومريين على يد سرجون مؤسس دولة أكد على أنقاض المدن السومرية . انظر ساندروز ، الترجمة العربية ص ١٥ - ١٦ .

(١٣) ملحمة جلجامش ترجمة سامي سعيد الأحمد ص ٥١ . وفي الترجمة العربية لترجمة ساندروز الانجليزية تمت ترجمة السطر الأخير بتصريف على النحو التالي : « كذلك كونت الآلهة صورة في عقلها . وكانت من جوهر « أنو » إله السماء » ن . كة ساندروز ، ملحمة جلجامش ، ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٥٢ .

(١٤) ترجمة سامي سعيد الأحمد ص ٥١ . وقد ترجمت بتصريف في ترجمة ساندروز على النحو التالي : « ثم غمست الآلهة يديها في الماء واقتطعت شيئا من الطين وتركته يسقط في البرية . هكذا خلق انكيديو النبل ، أخذ الفضيلة من إله الحرب من نينورتا نفسه . ص ٥٢ .

(١٥) الترجمة العربية لترجمة ياكوفوف الروسية للملحمة جلجامش ترجمة عزيز حداد مكتبة الصياد ، بغداد ١٩٧٣ ، ص ٣٨ . وترجمتها ساندروز على النحو التالي : كان جسده خشنا وكان شعره طويلا كشعر المرأة يتطاير كشعر نيسابا إلهة القمح . وكان جسده مغطى بشعر ملبد مثل ساموقان إله القطعان . كان بريئا من البشرية ولم يكن يعرف شيئا عن الأرض المزروعة ، ص ٥٢ - ٥٣ .

(١٦) ترجمة سامي سعيد الأحمد ص ٦٣ . وقد ترجمت بتصريف في ترجمة ساندروز « إني هناك إنسان لا نظير له ،

يهبط من التلال ، إنه أقوى ما في الدنيا ، إنه يشبه أحد الخالدين في السماء » ص ٥٣ .

(١٧) تصفه الملحمة بأنه « الرجل المتوحش » ، و « بطل أعماق البرية الوحشي » ، انظر ترجمة سامي سعيد الأحمد ص ٨٠ وكذلك تصفه بالمولود في الصحراء والذي رعته الجمال ، انظر الترجمة العربية لترجمة دياكونوف الروسية ص ١١٧ .

(١٨) ترجمة سامي سعيد الأحمد ص ٦٣ ، ٦٥ .

(١٩) الترجمة العربية لترجمة دياكونوف الروسية ص ١١٠ .

(٢٠) المصدر السابق ص ١١٤ .

ونلاحظ أن المصدر المذكور في هذه النصوص هو المعبد الذي شيده جلجامش للاله أنو والمعروف بمعبد « أي - أنا » ، والذي ورد ذكره عند تسجيل أعمال جلجامش في بداية الملحمة . ومن هنا تتضح صلة جلجامش بالمعبد ، وتفهم أيضا عبارة والد الصياد الذي يأمر ابنه بالذهاب إلى جلجامش ، والتحدث معه عن قوة انكيديو ، فيعطيه جلجامش إحدى عاهرات المعبد لقهر قوة انكيديو الوحشية .

(٢١) المصدر السابق ص ١١٥ .

(٢٢) نفس المصدر ص ١١٣ - ١١٤ .

(٢٣) ترجمة سامي سعيد الأحمر ص ١١٨ .

(٢٤) المصدر السابق ص ١٢٤ - ١٢٥ .

(٢٥) المصدر السابق ص ١٢٥ .

(٢٦) المصدر السابق ص ١٢٥ .

(٢٧) المصدر السابق ص ١٣٦ - ١٣٧ .

(٢٨) المصدر السابق ص ٣١٥ .

(٢٩) المصدر السابق ص ١١٠ .

(٣٠) المصدر السابق ص ١٠١ .

(٣١) المصدر السابق ص ٣٣٢ - ٣٣٣ .

(٣٢) المصدر السابق ص ٣٣٢ - ٣٣٣ .

الأسس العامة للحكمة

في تقويم الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية

محمود النبوى الشال

يرتكز العمل الفنى الشعبى التشكيلى على مجموعة من الأسس والقيم التى تؤلف فى ترابطها وتكاملها البنية الجمالية التى تشكل الصورة العامة التى تسهم فى تكوينها ، وفى صياغة الحكم الدقيق والتقويم الشامل والقياس الصحيح الذى تفرضه العناصر المهمة التى يقوم عليها أى بناء فنى فى حد ذاته ، وتبعاً لما تقوم عليه نظرية « الجشطالت » المعروفة فى علم النفس ، يكون من الطبيعى أن نصوب أنظارنا الى العمل الفنى منذ أول وهلة الى الموضوع ككل ، ثم ننزل بعد ذلك الى عملية التجزئة وتحليل العمل الى عناصره الأولية التى يمكن تفسيرها على حدة ، ثم نعود مرة أخرى الى وحدته الكلية ، بعد أن نكون قد استوعبنا أطراف هذا العمل جزءاً جزءاً وعنصراً عنصراً .

● **اثارة الاعجاب والمتعة النفسية :**
حينما ننظر الى أى عمل فنى شعبى تشكيلي من خلال لوحة تصويرية أو شكل نحتمى تركيبى تكون نظرتنا الأولى خاطفة سريعة نقبين منها

ومن واقع هذه الدراسة التقويمية التفصيلية يمكن الوصول الى مجموعة من الأحكام النهائية التى نهتدى اليها عن طريق هذا الأسلوب فى ضوء ما يلى :

مدى تقبلنا له وارتياحنا اليه منذ المبتدأ من حيث القيمة الكلية التي تحقق لنا منذ اللحظة الأولى جانب الإعجاب والاستمتاع والارتياح والرضا النفسى ، ويجعلنا ذلك الشعور منذ البداية ، وبشكل نسبى ، أقرب ما نكون الى صحة الحكم وتقنيته ، وهذا يتأيد بقرائن ويثبت بدلالات كيفية واضحة .

يضيف وقعه على المناخ التشكيلي الشعبى فى ظهر شاعرى جذاب ممتع من خلال التعبير العبرى الذى تظهر بصماته بوساطة فنانونا الشعبى الملهم بقدرات ذاتية خاصة ، تعكس على مكونات الموضوع التى تتفق والجانب العملى التطبيقى النافع .

● المسحة الجمالية فى التشكيلات الشعبية :

من بين العناصر الرئيسية التى يقاس بها العمل الفنى التشكيلي الشعبى ، وهو هدف من الأهداف التى يتطلع اليها كل فنان منذ فجر التاريخ ، ولم يزل حتى الآن عدة الفنان وقبلته التى يتعبد فى محرابها بكل طموحاته واستعداداته وقدراته أن يحمل عمله الفنى بأعلى قدر منه فى قوالب شعبية وأوضاع مثالية تنظم العناصر المادية الملموسة التى تكتسب اشكالا تنطوى على انفعالات الفنان وأفكاره الخاصة وخطراته وخيالاته الفضفاضة الفسيحة بعيدا عن التصوير الجمالى التقليدى الذى يساير المشاهد الطبيعية على علاقتها بالرؤية البصرية العابرة ، وليس بالبصيرة الواعية الهاضمة التى تسقط من اعتبارها الزوائد التى لا داعى لها ، والأساس الذى يحكمه أن يتطلع دائما من خلال عمله الى قيمة ومثل أعلى للشكل الجمالى .

● جانب الخلق الفنى والابتكار :

ان عنصر الخلق والابتكار يقاوم كثيرا بالرفض على أساس أنه قد يخرج بالعمل الفنى الشعبى من ينابيعه الصافية وهذا خطأ لا يجوز اقراره ما دام العمل الفنى لم يند عن الأصول الشعبية فالخلق الذى نعنيه هنا يقوم أساسا على عنصر الافادة من بعض الخامات التى لم يسبق لها تداول ويقوم أيضا على اجراء بعض أنواع التصرف فى أسلوب التصميم بحيث لا يخرج عن الطابع والمزاج الشعبى وقيامه على الاستيحاء والاستلهام الناضج ، ويقوم كذلك على تحديد بعض الأغراض الوظيفية التى لم تكن معهوده من قبل بحكم التطور الذى لا مناص عنه ويقوم الخلق الفنى كذلك على نشوء بعض الاجتهادات فى صياغة وابداع العنسل الفنى

● الوفاء بالأغراض الوظيفية :

من الملاحظ أن أى عمل فنى شعبى تشكيلي يجب ان يكون ذا باعث أساسى نحو تحقيق غرض وظيفى يهدف اليه ، ولا يقتصر هذا الهدف على ما يتضمنه من مقتضيات الجانب الجمالى الشكلى فحسب ، ومن ثم يكون لزاما أن نتحرى المدى الذى سعى اليه الفنان الشعبى ، والتعرف من خلال معالجته للموضوع الذى بين يديه ، ومحاولة الكشف عن هذا الغرض من جميع نواحيه ، فاذا توافر الوضوح فى تحقيق هذه الغاية بعد ان تكشف عن ساقها ، عد هذا العمل فى حيز الأمان ، وفى دائرة الضوء والملائمة الصحيحة ، واذا خلا العمل الفنى الشعبى التشكيلي من هذا الجانب ولم يتحقق صراحة أو ضمنا ، فقد هذا العمل الفنى جزءا حيويا من روعة الأداء ، ومسئولية الدور الذى ينبغي أن يضطلع به الفنان فى تحقيق التزام جوهرى لجانب له أهميته العظمى فى دعم الجوانب الأخرى المساندة التى يتمثلها الفنان ويقوم على اثباتها والقاء الضوء عليها ، والتركيز على ابرازها ، بحيث تجلب لنا فى النهاية أكبر قدر من المتعة بناء على هذا الشراء ، وهذا النظام الذى يقوم على الضبط والربط والانسجام ، وعلى الوحدة العضوية فى آن واحد .

● الايقاع العام فى الأشكال الفنية :

لا يقتصر شيوع الايقاع على المجال الموسيقى وحده كما هو عالق فى بعض الأذهان ، ولكنه يتردد كثيرا فى الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية ويختلف قوة وضعفا ودرجة من فنان الى فنان آخر فى مستوى معالجته خلال تسجيالاته وتصميماته . وهو عنصر أساسى

بالروح الشعبى دون الازورار عنه أو الابتعاد
عن مناهله وينابيعه .

ولعل نقاد الفن الشعبى التشكيلى يقيمون
أحكامهم وتقويمهم على هذه الأقيسة التى لا تتجاهل
فى ضد ذاتها المشرب الشعبى تخطيا للشيوع أو
الاية أو التقليدية ومواجهة المقومات الابتكارية
من واقع الموازنة بين فنان شعبى وآخر
والتعرف عن هذا الطريق من وحى الأساليب
المتجددة التى تميز جوانب العمل الفنى الشعبى
التشكيلى وتحدد الملامح التى يسفر عنها التطور
البناء فى ضوء الفهم الصحيح لطبيعة هذا العمل
ذى المواصفات بأصالتها ونقاها .

والحديث عن الخلق الفنى الشعبى يمس
قضية من القضايا القديمة والملحة التى لا تلبث
أن تتجدد حيناً بعد حين وبكل أبعادها الحيوية
وما يترتب عليها من تمسك بالمعايير المؤيدة
بالدراسات وبنسائج المناقشات التى تجلو
غامضها وتبرز جوهرها .

إن جدارة الفنان الشعبى التشكيلى ومقامه
الفنى والاجتماعى يتوقف الى حد كبير على مدى
اعتماد الفنان على نفسه ، وعلى قدر ما يملك من
قوة معنوية ونظرة دقيقة وطاقات ذاتية ، وبقدر
عزوف الفنان عن الجوانب التقليدية ورفض
مبدأ المطابقة للواقع من خلال المنظور البصرى .

والابتكار القائم على الدراسة والوعى نور
يضئ أمام الفنان سبيل النمو وإضافة الجديد
البعيد عن الشطط والغلو حتى يصير الفنان
الشعبى كالنجم الساطع ذى الشخصية الإيجابية
ومن ثم فهو يملك أن يقتحم هذا الواقع الصارم
يعالج نقصه ، ويقضى على ضعفه ويبدد غياهبه ،
ويمحو ما يعلق به من قصور ، مضيفاً من عنده
كل ما يترأى له من ضروب الإبداع الشعبى
الذاتى ليسطر من جديد صفحة خلاقة مشرفة
يسودها الخلق والابتكار المطلوب .

● العنصر اللونى :

فى مجال تحليل العمل الفنى الشعبى
التشكيلى ، والحكم على قيمته وبنائه لا ينبغى لنا

أن نغفل عنصر اللون ، وبخاصة من ناحية
إيقاعاته التى تصوغ مظاهر الأنغام ، وتربط
بين الوحدات برباط وثيق ، وأحداث التفاعلات
بين لون وآخر ، سواء كان ذلك من خلال عامل
التباين أو عامل التوافق اللونى ، ومن خلال ما
تقتضيه عناصر الموضوع من قوة ووحدة لونية ،
ومن ألوان تتسم بالهدوء وتختلف تبعاً لذلك فى
درجاتها كما وكيفاً بحسب ما يمليه التعبير الفنى
ومن ثم يصبح لزاماً علينا أن نقوم تقويمنا
لاستخدام الألوان ، ومدى لياقتها وصلاحيتها
مبنياً أيضاً على درجة الخصائص النوعية التى
تتميز بها كل وسيلة من وسائل التنفيذ اللونية
ومراعاة فصائلها وخصائصها .

فالألوان الزيتية والمائية والجواش والشمع
والباستيل والألوان الجافة والأصباغ ولكل منها
قوام وطبيعة ودرجات خاصة تبدو واضحة المعالم
فى الأداء .

وعلى هذا يجب أن يبنى تقويمنا على أساس
من سلامة التأدية اللونية التى تتفق وطبيعة
كل خامات بسماتها المميزة المصطلح عليها ، وفى
مجال الاستخدام اللونى نستطيع الحكم على هذه
الألوان فى ضوء الأحاسيس النفسية والشعورية
عن اللون الأحمر ، أنه صارخ أو عدوانى أو لامع
أو متوهج أو دافئ أو حافل بالاثارة والحرارة ،
أما اللون الأزرق فنخلع عليه صفة الانطواء أو
البرودة أو الاحتشام أو الرقة أو الوقار . أما
اللون الأسود فانه يعبر عن الحزن ، وفى اللون
الأخضر النضارة والحياة والأمان ، وأما اللون
البنفسجى فدلِيل الأمل والرصانة والانسجام ،
وأحيانا يكون قرين الحزن والأسى لدى بعض
الأجناس واللون الأصفر دليل السقم والغيرة ،
وقد يكون رمزا للتفاؤل والأمل لدى بعض
الشعوب .

ومهما يكن من أمر هذه المعانى التى تقترن
بالألوان فانه يجدر بالفنان أن يعي تلك
الأحاسيس والاستدلالات والمعانى والرموز التى
تلتصق بها حتى يتسنى له أن يميز ويدرك طبيعة
عمله الفنى اكتمالا وارضاء وإشباعاً ولا ريب أن
هذه الإحاطة لها مزاياها لدى الفنان أثناء

ممارسته لتجربته اللونية الجمالية ، من واقع ما يترسب في ذهنه من هذا الفهم .

● جانب التلخيص والتجريد :

مهما يبلغ الفنان الشعبى التشكيلى من قدرة تقنية على مجازاة الواقع المنظور ، فانه لا يستطيع ان ينقله كما هو ، او ان يحيط بكل ابعاده الطبيعى وأجزائه التفصيلية بالصورة التى تسجلها « الكاميرا » التى من وظيفتها رصد الواقع بحذافيره دون حذف أو اضافة بحيث تطابق الأصل تماما ، وليس هذا من شئمة الفنان الشعبى التشكيلى الأصيل ، وليس من واجبه فنيا وجماليا ولهذا نجده يلجأ فى كثير من الأحيان الى تفادى هذا الموقف عن طريق القيام بما يمكن أن نطلق عليه الاجراءات التلخيصية التى لا تخل بالكيان العام للموضوع ، وهذا يحمل الفنان تبعة اللجوء الى اختصار بعض الأجزاء والتخلى عن الكثير مما ليس له غاية أو ضرورة فنية ولذلك فاننا نراه يكسو عناصره بمسحة من رداء تجريدى أو نصف تجريدى على أنه عمل حتمى ، ويحدث هذا فى بعض أجزاء من اللوحة التصويرية أو فى مواضيع معينة من تمثال نحى أو أية تحفة تشكيلية شعبية السمات .

وقد تأتى هذه الناحية بشكل مقصود ارادى وقد تنجم عن ظروف عارضة ، وهذا الأسلوب يتم دون تكلف أو افتعال وبحيث لا يكون بمعزل عن وحدة العمل الفنى الشعبى وتجانسه ، وليس على حساب القيمة التى يسعى الفنان الى تأكيدها حتى قيمة اللوحة الفنية أو التمثال أو التحفة الشعبية التشكيلية محددة ومبلورة بأكملها . ومن ثم لا يعتبر الفنان بهذه الطريقة قد ارتكب خطأ فى هذا الاتجاه ، وأن يكون حكمنا عليه بهذه المنزلة على مستوى عال من رياضة الفكر واحكام التعميم وصحة الرؤية .

● عنصر التعبير فى مجال الفن الشعبى التشكيلى :

لكل فنان منهجه الخاص وأسلوبه التعبيرى المميز الذى يحدد ملامح شخصيته وطبيعته نمطه

وطابعه النوعى المتفرد واختلاف ألوان التعبير الفنى من علامات الصحة فى مجال الفن التشكيلى لانه يؤكد شخصية الفنان الحرة ، ويصبح فى حد ذاته ، وفى ظل هذا التنوع وسيلة لاثراء التجارب الفنية وانماؤها وحياتها ، كما يتميز كل فنان شعبى بمفرداته التشكيلية التى يعرف بها وتعرف به ، وان بدا فيه نوع من الامتداد والتواتر ، وهذا يقتضى من الفنان الشعبى أن يمر بخبرات كثيرة على نحو مثمر من التفكير الجمالى والمفاهيم التى يهتدى اليها أثناء العمليات التنفيذية التى يتمرس بها ، وصولا الى المستويات المثلى التى يخلق فيها الفنان الشعبى بخياله انفضاض ونظراته العميقة وموهبته الفذة ومهاراته الذاتية حتى يعجم عوده ، وتعلو حساسيته ويصقل ذوقه ، ومن ثم يصبح قادرا على تحقيق التكامل التعبيرى الناجح والتعمق فى ابعاده التشكيلية والتعبير الفنى يتوقف على مدى وعى الفنان واحساسه بالموضوع الذى يعالجه ، وما يعد له من تخطيطات أولية على نحو متميز يبدو فى الشكل العام والنظام الشامل ، وترتيب الخطوط وتنسيق الألوان وترباط الأجزاء ، وتعميم العلاقات الشكلية المتبادلة بينها وبين طبيعة الخامات المستخدمة كوسيط فنى فى البناء الشكلى للموضوع ، وحين نتناول عنصر التعبير قد يفوتنا أن ننوه بالتعبير عن شخصية الفنان من خلال نزعتة الفردية وأصالته الفنية التى تنعكس على عمله وتبلور أسلوبه وهذا فى حد ذاته أحد العوامل الأساسية للفن الشعبى التشكيلى .

جانب التكوين العام :

من أهم الأركان التى لا يجوز اغفالها عند تقويمنا لأى عمل شعبى تشكيلى ، حيث أنه يغلف البناء الشكلى العام للموضوع ويحكم أجزائه بعضها مع البعض الآخر ، ويعتمد فى مقدمة العوامل والأسس فى الحكم المباشر على العمل الفنى منذ أول وهلة ، والتنظيم الدقيق الذى يحدد المفاهيم .

وعنصر التكوين الذى يضع لكل عنصر مكانه دون أى تناقض ، ومن خلال القيم المللمسية

السطحية التي تتباين في نعومتها وخشونتها وارتفاعها أو انخفاضها ، والجمع بين مختلف الاحاسيس التي تنعكس على المشاهد ، ووضع البعض منها في مقابل البعض الآخر في نسق بديع وتشكيل أخاذ .

ومن علامات التكوين الجيد قدرته على الأسر والإجذاب الحسى السريع المقرون بالإيحاء القوى والحيوية المعبرة .

● وسائل التنفيذ (الخامات) المستخدمة :

تلعب (الخامات) دورا فعالا في انجاز العمل الفنى الشعبى التشكيلى باعتبارها التي لها وقعها ولها تقديرها في علاقتها بغيرها من العناصر الاخرى التي تهيمن على العمليات الابداعية التي يتذرع بها الفنان الشعبى بحيوية معبرة ، دون تجاوز لمهمتها في نطاقها الخاص ، وتبهد السبيل اليها في جميع الأحوال ، بحيث يتسنى لنا ان نشعر بأهمية اختيارها وتجهيزها واتقان صياغتها ، بحيث تضيف على الجوانب الأخرى روحا من روحها ، كما تطبع العملية الفنية بطابع مميز يتفق ونوعيتها ، ويلتزم وخصائصها الشكلية والتعبيرية ، وتحديد مدى فعاليتها الجمالية المؤثرة ، ومدى الجاذبية الرقيقة التي تختلف من خامة لخامة أخرى ، مع ملاحظة أن تأثير المادة التنفيذية ، يتوقف على ملائمتها للتشكيل الفنى وأسلوب علاجها على النحو الوظيفى والأثر العملى المفيد .

● عنصر التكتل والتوزيع كقيمة جمالية :

من بين العناصر والأسس الشعبية التشكيلية ذات الأهمية التي ينبغى للفنان الشعبى أن يضعها دائما موضع الاعتبار والتحقيق في موضوعاته الفنية جانب التكتل وحسن التوزيع ، فاذا أهمل الفنان هذا الجانب الحى سقط عمله وهبط مستواه عند وضعه على ميزان الحكم والنقويم ، ذلك لأن العمل الفنى الشعبى التشكيلى الذى تتفكك أواصره وتتمزق أوصاله ، وتتناثر على سطح اللوحة على مسافات وأبعاد مختلفة فانها توصف بالضعف وتفقد مظهر التجمع القوى الذى يوثق علاقة الجزء بالجزء ، والجزء بالكل ، ومن ثم تعالج الوحدات التي

يتعامل معها الفنان الشعبى بوحى هذا الترابط الذى يهيم البصر والحس والادراك واللمس والذوق والشعور بالعلاقات الشكلية التي تؤدي الى ظهورها .

ان هذا الضرب من ضروب التكتل له أهميته ووضعه وتقديره فنحن نستمتع قطعاً بأحواض الزهور التي تضم مجموعات منها ، وتجذب أحاسيسنا أكثر مما لو بدت لنا قائمة بذاتها ، ومثل هذا نراه في المجموعات المتكتلة في فروع الشجر الكثيفة المحملة بالأوراق الخضراء الياضعة والأغصان المتعانقة المتشابكة ، ومثل هذا نلمسه أيضا في أسراب الطيور المهاجرة ، وفي قطعان الماشية والوحوش الضارية المتكاثرة وفي عالم الأسماك والأحياء المائية وفي سلاسل الجبال المتجاورة .

وكذلك الشأن في الموضوع الشعبى التشكيلى الذى يحملنا على الاستمتاع حينما نشتمل اللوحة على جموع كثيرة فانها تستحوذ على أخیلتنا وتشد اهتماماتنا ، وحين يذكر عنصر التكتل يدفعنا ذلك الى ذكر أسلوب التوزيع كقيمة أيضا لها أهميتها ، وأى موضوع يخلو من التوزيع الجيد يفقد حيويته ونجاحه الى حد كبير وهذا التوزيع الجيد يرجع عادة الى ذوق الفنان وقدرته في براعة التحكم في وحداته التي يقوم عليها بناؤه العام وقيمه ككل وسماته الموضوعية ورقة مذاقه لذاته العامة .

● عنصر الدلالات الرمزية والروحية :

يلجأ الفنان الشعبى التشكيلى الى إثارة اهتماماتنا بخلق رموز معينة تحمل في طياتها سحر الخفاء ، ولا يقدر على ذلك الا فنان مطبوع على جانب من الوعي والتمكن والتعمق الفكرى والثقافى والخبرة الواسعة ، والنهضة الحضارية المعاصرة التي تتنوع وتختلف من مجتمع لمجتمع آخر ، والتي تعالج المسائل التي تمس الجوانب الأخلاقية والأسطورية والدينية والفلسفية التي تمس فنون الذوق والأحاسيس الوجدانية والروحية مع القدرة على التحليل والتفسير الذى يمهّد السبيل الى صميم الاعتقاد وتحويل

المرفوضة من أساسها ، وحدة المعنى الدال
والحقائق المعبرة ، وحدة الخصائص المترابطة ،
وحدة العلاقات التي لا تغيب عن وحدات الموضوع
الجزئية في لوحة تصويرية بأكملها .

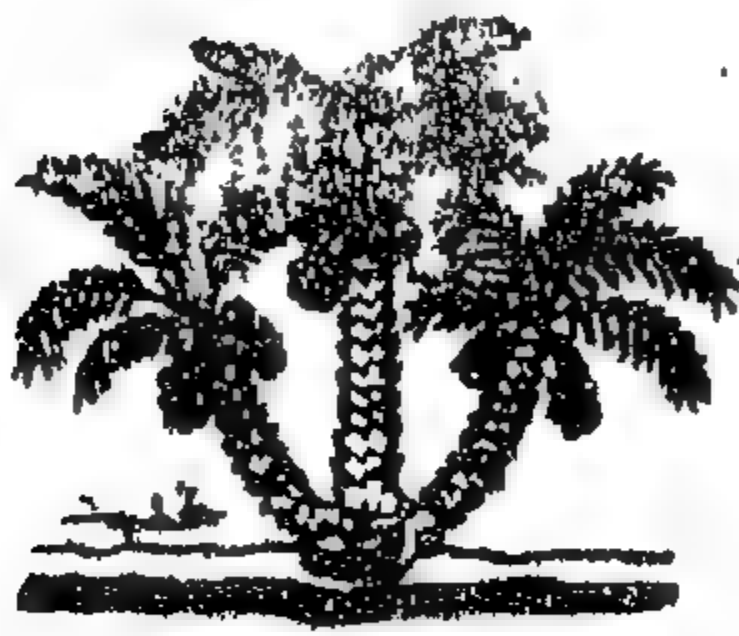
هذه بعض الأسس العامة التي اقتضت عليها
في هذا المقال ، على الفنان الشعبي التشكيل أن
يتجراها في سياق عمله الفني ليقدمها لجمهوره
في أروع أساقها محملة بأسلوبه المميز في
شكل مختارة تربطها وحدة كلية ، يستمتع
المتشاهد بما يكمن في ثناياها من قيم شتى
يكشف عنها ويستجيب لها بحيوية الناقد ،
وبما يسعه من قدرة تهيئه للحكم الواقعي
والتقويم الصحيح ، وبوحى ما يملك من تمييز
للأسس الفنية الشعبية . ولكي نحقق هذه
الغاية لابد من أن تتوافر الألفة والانسجام
والانتباه الدقيق والاستعانة بالتحليل النقدي
وتنظيم هذه المشاركة بالمعارف المكتسبة في ضوء
هذا التحليل ، وإدراك الأبعاد الفنية التي لا تنطوي
على مجرد تعاقب أجزاء الموضوع الشعبي التشكيلي
جزءا جزءا ، بل على أساس من الترابط الذي يقضي
على التفتت والفصل بينها حتى تتم حلقة القيم
الجمالية لهذه الأعمال وفاء بأغراضها التي
يحرص الفنان الشعبي التشكيلي على تقديمها على
نحو متكافئ وتركيب متماسك له رونقه
وأصالته وبهاؤه .

المستحيل إلى الممكن من خلال الحقائق الملموسة
والمادى إلى الروحي ، والقيم الدنيا إلى قيم
نفسية عليا والمجهول إلى المميز والمعلوم ، وهذا
تد يستمد من الجوانب الروحية التي يتضاعف
سحرها وحيويتها وقوة تأثيرها عن طريق
الارتباطات الانفعالية وتعميقها إلى أبعد الحدود
صقلا وتنظيما من خلال ما نسميه الاكتمال
الذاتي ، ومن ثم يكون العمل الفني الشعبي
برموزه المتعددة بعيدا عن الغموض الذي يترأى
أول وهلة بالنسبة للغة المألوفة التي تشتمل
على كل المظاهر الممكنة في تركيب الشكل الفني
من الناحية الكلية المتكاملة .

ومن هنا يمكن استخدام الرمز وتداوله
عندما نسبر غوره ونستوحى مقاصده ، ومحاولة
الوصول إلى التحليل المفصل الذي يسمو بنا
فوق القيم المعتادة بفضل المضمون الزاخر العظيم
الثراء الذي تحتويه .

● عنصر الوحدة في التنوع :

مبدأ من المبادئ الفنية المقررة التي تبعد
عن التنافر وعن أية مشابهة أو مطابقة لما هو
قائم في الواقع . إن الوحدة الشاملة التي نشير
إليها في سياق هذا النظام ، هي وحدة التخطيط ،
وحدة العناصر ، بعد تنافر الأجزاء ، إنها
الوحدة القائمة على النوع لا المناظرة والمماثلة



التكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ومستقبل الحرف التقليدية (١)

د. هاني جابر

لقد قيل الكثير حول الحرف التقليدية وأهميتها في الثقافة الشعبية ، وتردد دوما أن هذه الحرف ونوعيتها وتاريخها استخفى إذا لم ينجح الفكر المصري في تكريس الأساليب العصرية والتكنولوجيا المتطورة لخدمة هذا المجال الحرفي ، واخضاع ثقافة العصر بوسائلها التقنية المتقدمة لتتوافق مع العناصر التقليدية بعضها البعض ومن ثم يمكن استغلال تلك المقومات الحضارية المعاصرة ونتائجها استغلالا مفيدا يضمن لهذه الحرف مستقبلها .

ولكن الشواهد على ذلك من خلال منظور محايد تؤكد عكس هذا . فضلا عما رافق التحولات التحديثية للبنية الأساسية في المجتمعات التقليدية من تعارضات اجتماعية واضطرابات في الاشكال الثقافية القديمة أثرت بعنف في مستقبل الحرف التقليدية . وعلى الرغم من المحاولات المختلفة من أجهزة معينة أو من أفراد للتغلب على كثير من المشكلات والعلاقات المتشابكة في هذا الموضوع ، فانها تواجه أيضا مشكلة جوهرية لكيفية تحديد موقفها تجاه فهم المعاصرة ومتطلباتها والمآثر الشعبي بتقاليده .

عندما نفكر في دراسة المشاكل التي تواجه مستقبل الحرف التقليدية يدور الجانب الأكبر من الدراسة حول الانعكاسات لصدى العلاقات المتشابكة ازاء التطورات العلمية والتغيرات المستمرة في نمط الحياة المعيشية، والاعتماد الشعبي الأكثر تزايدا على الانتاج الآلي من رغيف الخبز الى كل ما هو مصنوع آلي من وسائل وأدوات الحياة اليومية . الى جانب الارتكاز الحيوى على استخدام المعينات الميكانيكية ذات الطاقة الكهربائية أو النفطية عوضا عن الأدوات التقليدية اليدوية والتي تحتاج الى الجهد العضلي البشرى أو الحيوانى فى تشغيلها .

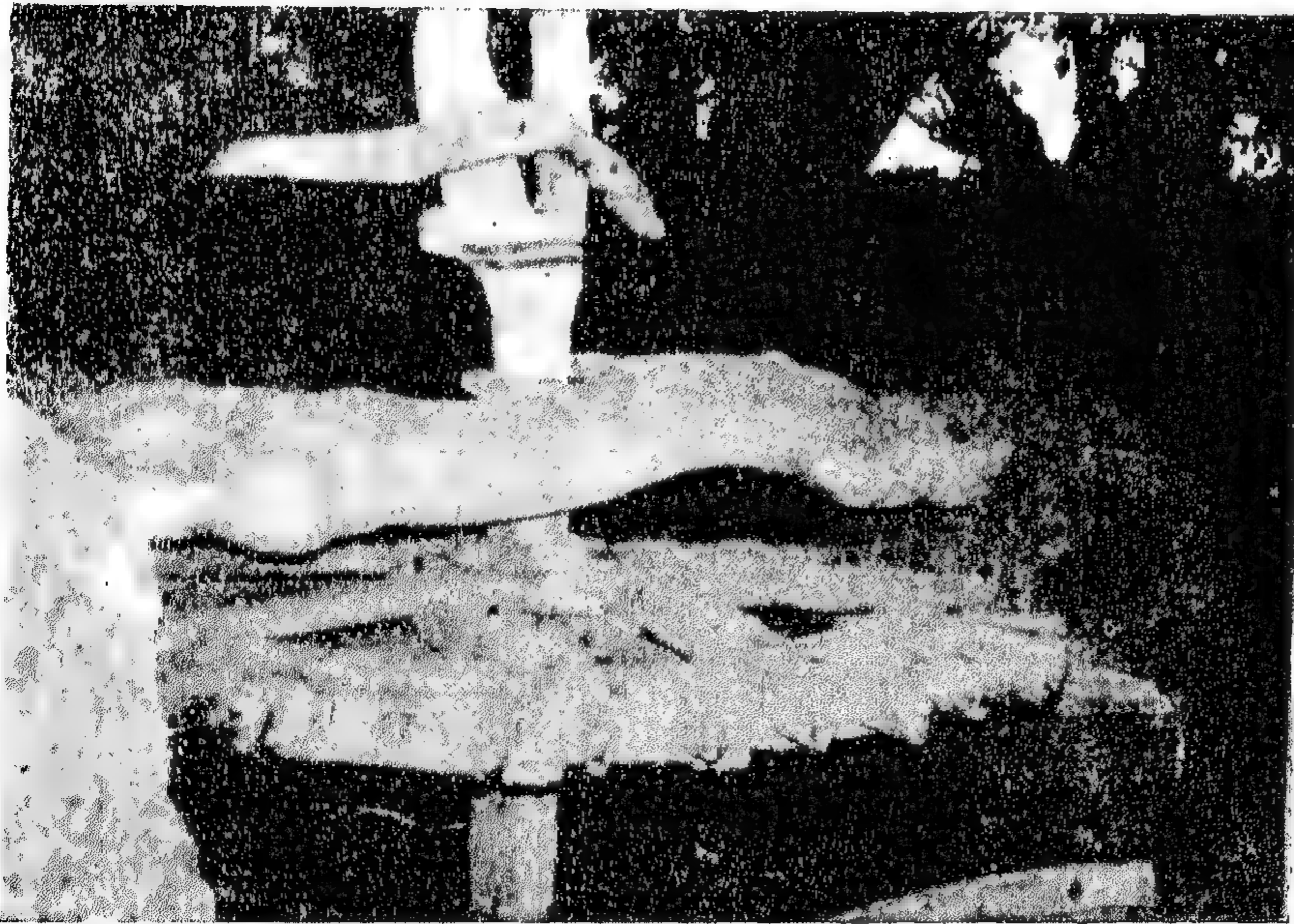


رقم (١) نموذج لأحد السواقي التاريخية من منطقة الفيوم

الصناعة والزراعة والنمو الاجتماعي الأفقى، والتي يجب أن تتداخل مع الثقافة الوافدة والمستحدثة لتكنولوجيا المعاصرة والتي أثرت فى الثقافة الشعبية وأدمجتها الى حد كبير مع ثقافة الآلة والميكنة . كل هذا يؤكد على ضرورة تحريك هذه الثقافة التقليدية نحو روافد العلم المتجددة حتى لا تتعارض معها وتحدث نتائج سلبية تكون آثارها مدمرة .

من الواضح بعد ذلك ، أن هذه الانعكاسات وصداها هي جوهر المشاكل التي تواجه مستقبل الحرف التقليدية ، وهي من أبرز ملامح تحديد الهدف من فهم المستقبل لها . وتعود أهمية هذا الموضوع فى الواقع الى طبيعة هذه النوعية من الحرف فى ثقافة أى شعب . لأن لها رموزها الاجتماعية المتوارثة . ولها دورها التاريخي فى مجال العمل اليدوى ، ولها امكاناتها الابداعية والجمالية فى التشكيل والصياغة والبناء العملى ولهذا الحرف أيضا أسبابها ودوافعها الجمعية التي تميزها بوحدة مكوناتها الفنية وأسلوبها فى تطويع الخامات ، عن غيرها من أنواع الانتاج الحرفي غير التقليدى .

ان الخصائص التي أوضحناها للحرف التقليدية كثيرا ما ينظر اليها الفولكلوريون بشيء من الثبات فى الأهداف ، وهي نتيجة منطقية منهم وبخاصة خلال السنوات الأولى من العمل الفولكلورى وقبل التحولات الاجتماعية بمصر . أما بعد ذلك فقد تحول هذا التحفظ وتلك النظرة الى نوع من استاتيكية المواقف والفكر لا يخدم هذه القضية والتي يجب أن تعيش مع دينامية التطورات التكنولوجية المعاصرة فى مجالات



رقم (٢) نموذج لأحد السواقي الريفية للقريّة

وثمة أمر ينبغي الالتفات اليه وهو أن هناك شبه اتفاق على ما يخص نوعية المبادئ الأساسية التي تتحكم في طبيعة الحرف التقليدية بين الفولكلوريين ، وهناك اجماع منهم أيضا فيما يختص بالميزات التي تكون هذه المظاهر باعتبارها تعلن عن تخصص بعينه لكل حرفه وتكسيبها طابعها الاجتماعي من حيث الوظيفة والشكل والمضمون والحامة ونوعيتها . ويمكن أن نؤكد هنا على أهمية الشكل في المنتج التقليدي وتأثير الشكل بحد ذاته يتحدد بواسطة الهدف الوظيفي لكل حرفة في الحياة العملية والمعيشية، حيث يعكس الشكل تأثيراته بطريقة مباشرة على ترجمة احتياجات الشعبين له وعلى نظرتهم النفعية للمنتج .

ومع ذلك فإن التوضيح الكامل لهذه الوظائف يحتاج الى نظرة موضوعية من الباحثين تجاه طبيعتها وظروف تواجدها وأهليتها للاستمرار وتخطيط مستقبلها . ومن المؤكد يستحيل فهم هذه القضية كاملة ما لم يفهم الباحث معنى « الوظيفة » ودورها النفعي في المجتمع وفي حياة الأفراد . وهو أمر يحتاج من الباحث مراجعة التاريخ لكل حرفة على حدة للكشف عن أهليتها الوظيفية . ومن اليسير بعد ذلك تحديد محاور كل مشكلة ومعرفة الأسباب التي تجعل الجزء الأكبر من الحرف المتوارثة في حالة من انعدام التوازن الآن . ولكن من الصعوبة تحقيق نتائج صحيحة اذا تقدم الباحث بنتائج دراسته التاريخية باعتبارها صورة متكاملة للقضية بعيدا عن دراسة واقع الحرفة الآن وأثر الواقع المتجدد وثقافته الجديدة عليها . لأننا اذا اعتبرنا أن الدراسة بهذه الكيفية هدفا رئيسيا ، أصبح لزاما علينا أن نوضح الجانب الآخر من أدوات العصر التي تلعب دورها في الوظيفة التقليدية ثم دورها في تشكيل نوعية جديدة من الثقافة العصرية قادرة بقوة على طرد كل ما هو تقليدي ساكن .

من هذه الرؤية ، ينبغي الإشارة الى أن الحرف التقليدية ليست في أغلبها من الحرف البيئية ذات الطابع الانساني كما هي في الحرف التلقائية ونقصد ها هنا بالطابع الانساني السمة

الابداعية الفطرية في التعبير والأداء والتشكيل والمعلم البيئي الفريد ، بعيدا عن نمطية الأسلوب واشكاله المتكررة وبعيدا عن النماذج التاريخية وعن البعد التجاري في أغلب الأحوال . حيث أن الانتاج البيئي هو نتاج لمنفعة صاحبه بالدرجة الاولى سواء كان للتزوين أو كان انتاج يحقق تلبية لمعتقد شعبي ، كما هو موجود في أغلب الاشغال اليدوية لمجتمعات البدو والسواحل والنوبة ، وبعض منتجات البيئات الزراعية المشهور عنها نوعية محددة من المحاصيل ومنتجاتها .

والحرف التقليدية ليست فقط هي المنتجات التي نتعارف عليها بمنتجات خان الخليلي أو منتجات أخميم أو جلايب كدراسة ...

الخ . وإنما هناك حرف أخرى أشبه بالمهن النباتية أو الطوافة بالمنجدين - وصانعي الأدوات الزراعية اليدوية - وأدوات الصيد والقنص - ومنتجي التمانم والتعاويد والاشارات والرموز والمسابيح وغيرها - ومعدات الصيادين والبحر وصانعي المراكب . وضاربي الودع وكشف الطالع ، وصانعي الحلي والنعال - والمزخرفين والنفاشين وراسمي الوشم - ومنتجي أشغال الخوص والجلود وبائعي المنتجات الفخارية والخشبية - وصناع عربات الكارو والحنطور والعرجية والحمالين والسروجية - وباعة محلات العطور والبخور وعقاقير وأعشاب العلاج الشعبي وتجهيزات القهوة والحمامات الشعبية والمكوجية والنساجين والمطرزين والغزالين والعقادين والفحامين والعطارين والشماعين - وصانعي أدوات الزار وملابس الصوفية والدرأويش وأعلامهم وشعاراتهم - وغيرهم من المجالات الأخرى كالمعمار الريفي وأبراج الحمام والحدادين والنحاسين والصاغة وأسواق الجمال والحصير والأسواق الموسمية والموائد . وصناع الآلات الموسيقية الشعبية . الخ . وذلك الى جانب ما يصاحب هذه المهن والحرف من نداءات وأغان وأمثال وعادات وسلوكيات خاصة بكل حرفة .

ومن الطبيعي أن تختلف الحرف التقليدية من بيئة الى أخرى وبين مدينة ومدينة ، ذلك لأن طبيعة هذه الحرف امكانية استنباتها في أي



رقم (٣) لوحة زيتية لأحد المظاهر الاجتماعية الريفية للفنان سيد عبد الرسول

الفلاح والحديد والنجار ما ينتجونه بطريق المعاوضة إلا أن النجار مثلا إذا طلب من الفلاح الغذاء بآلته ربما لا يحتاج الفلاح في ذلك الوقت إلى آلته فلا يبيعه الطعام . والفلاح إذا طلب الآلة من النجار بالطعام ، ربما كان عند النجار طعام في ذلك الوقت فلا يحتاج إليه ، فتتعلق الأغراض . فأضطروا إلى حانوت يجمع آلة كل صناعة ليرصد بها صاحبها أرباب الحاجات وإلى أبيات يجمع إليها ما يحمله الفلاحون فيشتريه منهم صاحب الأبيات ليرصد به أرباب الحاجات ، فظهر لذلك الأسواق والمخازن .

أن أهم الملامح التي تحدت في منظور العالم أبو حامد محمد الغزالي لتعريفه عن الصناعات والحرف التقليدية ونشوتها واستمراريتها ونموها هي :

١ - الحاجة ، والحاجة وحدها إلى التصنيع وإلى الانتاج ولهذا تكون للحرف مكانة عند أرباب الحاجات :

بيئة متى توافرت العوامل والامكانيات والموارد لهذا وهي تأخذ مع الوقت خصائصها المعروفة ، عملية الموازنة بين النشاط الانساني العام في البيئة وبين النشاط الحرفي الجديد من خلال توظيف الحرفة لتحقيق متطلبات الحاجات الضرورية للعمل والزراعة والمعيشة . ولذلك فإن جميع المظاهر العملية للحرف متداخلة ويتوقف بعضها على البعض الآخر ، وأن أي تغيير يحدث في أحد تلك المظاهر لابد وأن يتردد وأن يؤثر على باقي المظاهر بعد اتحادها وبلورة نوعيتها .

أورد : عبد المجيد عبد الرحيم في تحليله لتصوير العالم أبو حامد محمد الغزالي (١٠٥٩ / ١١١٤ م) في مجال الحديث عن الحرف والصناعات أنه قال : أن الحرف التقليدية هي الحرف والصناعات والأعمال التي ترى الخلق منكبين عليها . وسبب كثرة الأشغال هو الانسان مضطر إلى ثلاث : القوت والمسكن ، والملبس ، وذلك للغذاء والبقاء ودفع الحر والبرد . وأنه قال أيضا : « وقد خلق الله تلك الأشياء للبهايم صالحة بطبيعتها للاستعمال ، أما الانسان فدعاها إلى اصلاحها لتلائم طبيعته ، ولذلك حدثت الحاجة عند الانسان إلى خمس صناعات هي أصول الصناعات ، وأوائل الأشغال الدنيوية . وهي الفلاحة والرعاية والاقتناص والحياكة والبناء » . وهذه الصناعات تفتقر إلى أدوات تؤخذ أما عن النبات كالأخشاب أو من المعادن كالحديد أو من جلود الحيوانات . فحدثت ثلاثة أنواع أخرى من الصناعات هي التجارة والحداة والخرز وعمالهم هم النجار - الحداد - الخزاف . ثم أن الانسان خلق بحيث لا يعيش وحده بل يضطر إلى الاجتماع مع غيره من جنسه وذلك لسببين : أحدهما حاجته إلى النسل لبقاء جنسه . والثاني : التعاون على تهيئة أسباب المطعم والملبس وتربية الولد . ولا يكفيه اجتماع مع الأهل والولد في المنزل بل لا يمكنه أن يعيش كذلك ما لم تجتمع طائفة كثيرة ليتكفل كل واحد بصناعة .

وعن الهيكل التنظيمي للحرف والصناعات ، قال المؤلف عن الغزالي أنه قال : - فهذه هي الحرف والصناعات ، إلا أنها لا تتم إلا بالأموال والآلات . ثم يحدث من ذلك حاجة البيع لكي يتبادل



رقم (٤) لوحة تصوير زيتي لأحد المظاهر الاجتماعية الريفية
للفنان سيد عبد الرسول

الموضوع يؤكدون على المظهر النفعي ، والمظهر في استمرارية الحرفة باعتباره أحد مظاهر الثقافة المادية أيضا . والبعض الآخر منهم يولون عناية كبيرة للاتجاه المقابل ويهتمون بالمظهر الاقتصادي باعتباره هدفا رئيسيا للحرفي من وراء تصنيع أدواته أو الاعلان عن بيعها . بصرف النظر - حقيقة - عن أي المظهرين يمكن البدء به : إلا أنه من الناحية المنطقية توجد علاقة وثيقة مباشرة بين المظهرين المحددين . وكل من المظهرين لا يستغنى عن الآخر ولا وجود لحرفة ما ولا تتحقق الجدوى منها بعيدا عن الجمع بين المظهرين باعتبارهما قاعدة صلبة لبناء أي حرفة .

المظهر النفعي حقيقة يقابل الظاهرة الوظيفية للمنتج التقليدي ، بالإضافة إلى أن حضوره ورواجه راجع إلى الدور الوظيفي الذي يقوم به في حياة أرباب الحاجة وأن هذا الحضور متوقف على قدرة أي حرفة على فرض أهميتها . وبالقسط لن يتحقق هذا إلا إذا كان المظهر النفعي معبرا عن الظاهرة الوظيفية التي من أجلها صنع وطرح للبيع .

ودراسة أهمية المظهر النفعي والصورة التي كانت عليها الحرفة في الماضي ثم إعادة تطبيق العوامل المؤثرة التي عاشت مع تطور الحرفة

٢ - أهمية الخامات البيئية في تجديد الحرفة وعمالها .

٣ - التعاون المتبادل بين الحرف المختلفة لخلق نوع من التكامل بينها .

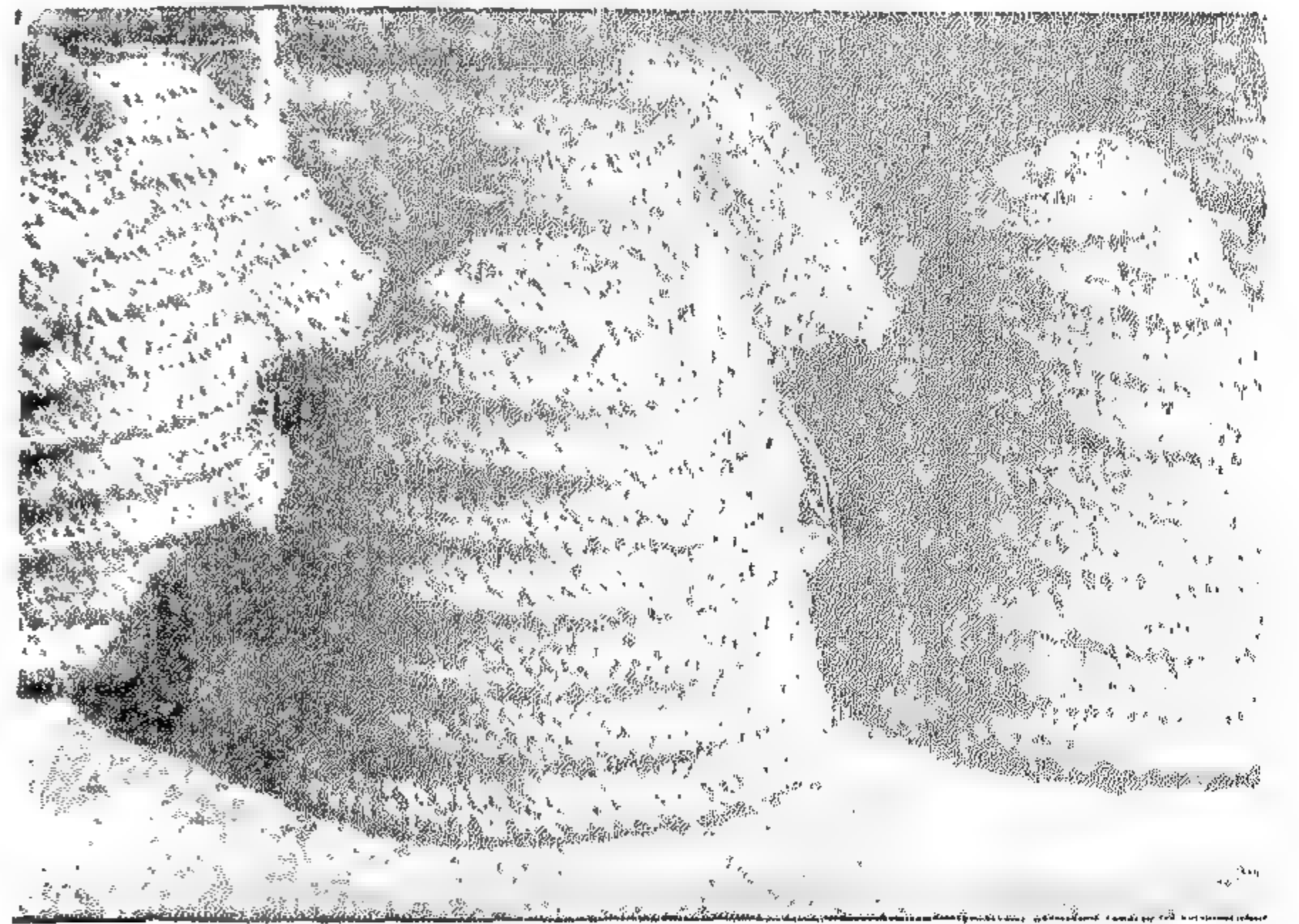
٤ - أهمية وجود مجتمع لتشكيل الحرف وقيامها .

٥ - المظهر النفعي للمنتج وأهميته عند أرباب الحاجات .

٦ - البناء الاقتصادي والعمل للحرف وضرورتهما . وحاجة الحرف إلى تمويل وإلى أسواق وحوانيت لتصريف السلع .

حقيقة أن الملامح الست السابقة ، من المفيد أن نلم بها ونستعرضها بطريقة منظمة ، وأن نفلسف خطواتها وفقا للظروف التي تعيش فيها الحرف التقليدية الآن ، لأن أهم شرط مبدئي هو التفكير في المشكلة والوقائيم المتعلقة بها من خلال تصور فلسفي للمحاورة السابقة لتزداد فرص الوصول إلى نتائج سليمة .

ويمكن بدء المناقشة من خلال ربط عدة عناصر مع بعضها البعض باعتبارها العناصر الضرورية لأهمية الثقافة التقليدية حيث أنها تخضع فيما تخضع إلى مظهرين من مظاهر حركتها العلمية . وهما - المظهر النفعي ، والمظهر الاقتصادي . وهناك بعض الباحثين عند مناقشتهم لهذا



رقم (٥) صناعة القف والقف والتي يستخدم فيها الخامات البيئية وهي في طريقها إلى الانقراض .

وخاماتها والتي صاحبت نظرة المجتمع في تطورها
العملي والمهني ، وأثر ذلك على تغيير الشكل
والمضمون للمنتج خلال رحلته الطويلة . كذلك
دراسة تأثير الاتجاهات المعاصرة الصناعية والبيدلة
ودورها على مستقبل الحرفة .

وعلىنا التوقف برهة كنوع من التحفظ لنؤكد
ونحن نهم بالدراسة لخاصية الفنون الثلقائية
أن تلك الأنماط باعتبارها من الحرف العملية
في النشاط الانتاجي الاجتماعي ، تستمد حيويتها
من الوظيفة النفعية التي تقوم من أجلها الحرفة ،
واذا فقدت أى حرفة تقليدية هذه المزية فإنها
تختفى ثم تنقرض ، وهو أمر طبيعي .

والواقع أننا عندما نفكر بهذه الكيفية فإن
تفكير المرء يذهب توا الى الناحية التاريخية لهذا
المجال في مصر . لأنه نشاط بدأ في تاريخ الحياة
العملية الانسانية مرتبط أشد الارتباط وأوثقه
بوجود الرغبة عند الانسان في الترقى والتقدم .
ولأنه نشاط تكامل بالتراكم الثقافى عندما
اكتشف الانسان قدرته على تقنين الطبيعة بمواردها
وتوظيفها لصالحه .

ولعلنا نزعم بحق أن التاريخ الانساني المصرى
برمته قد بدأ فى حقيقة الأمر عندما شرع الانسان
فى تهذيب ثورة وفيضان نهر النيل بشكل ما ،
وعندما فكر هذا الانسان فى صنع أدوات الفلاحة
والبناء والاستيطان وتكوين المجتمعات ، أى أن هذا
التاريخ بدأ بارتباط شديد بقيام مظاهر الحياة
العملية والانتاجية وبالتالى ساعد هذا المناخ الجديد
على تكوين ثقافة المصريين المادية على مر العصور .

والتاريخ الحرفى المصرى يؤكد على أن أدوات
الزراعة والفلاحة من الأمور التي اشتهر بها
المصريون وأتقنوا صناعتها وتوفيقها لأغراضهم .
والى جانب ذلك قامت عدة حرف أخرى كانت فى
وقتها قمة التكنولوجيا ، ومنها الاستغلال الأمثل
لبعض المنتجات الخزفية فى رى الأرض والحدائق .
وصناعة أدوات الصيد للحيوانات والطيور
والأسماك . وصناعة أدوات الرسم والنحت
والنقش وتقطيع وتهذيب وصقل الأحجار - صناعة
وسائل النقل - صناعة معدات ثقب الخرز
والاير - تصنيع المعادن وأدواتها المختلفة من

سبك وصهر وتحلية وأشكال الصياغة وعمليات
الكشف وتصنيع الذهب - أشغال التطعيم
وصناعة الحلى - صناعة القيشانى - تصنيع العاج
والعظم والرخام - تصنيع أدوات النجارة بمختلف
منتجاتها المتعددة - صناعة المراكب والأسلحة
والعربات الحربية - تصنيع الجلود والأحذية
والنعال - حرفة التنجيد وتصميم وأشغال
الأزياء - أدوات المكواة - صناعة المشروبات -
صناعة الطوب ومعدات البناء - صناعة أدوات
الدهان وخاماتها الطبيعية - صناعة العطور
والصبغة - صناعة الخبز والفطائر - صناعة
الورق وأدوات وأحبار الكتابة وأدوات التحنيط
والطب والعلاج . صناعة النسيج والحبال .
صناعة السلال وأدوات المعتقدات الشعبية . صناعة
النسك وأدوات المعتقدات الشعبية . صناعة
الشموع وأدوات الانارة . وبعد ذلك فن التجليد
واكتشاف المخطوط المصرى - فن الايقونات -
الخرط وفنونه المتعددة - صناعة الزجاج - فن
المرسومات النسجية والوشم . صناعة الحلوى
والكعك ... الخ .

وربما يعود الفضل فى اكتشاف القيم العملية
والسلوكية عند المصريين القدماء وفضلهم على العلم
الحديث ، الى ما عرفناه عنهم من صناعات وحرف
وهندسة البناء ، ونستطيع أن نقرر فى ذات الوقت
أن الظواهر الحرفية وتشكيلاتها المختلفة وردود
أفعالها قد أثرت بلا جدال فى صياغة الشخصية
المصرية من حيث بنائها الجسمانى والحركى ،
وهذا وحده يكفى لأن نهتم بهذا الموضوع ودراسته
دراسة قومية .

ربما كان من البديهي عند استعراض هذا
التاريخ الحافل للثقافة المادية وللحرف التقليدية
أن ننظر الى أهمية ما طالبنا به فى البداية من
ضرورة الربط بين وجود الحرفة وأهمية دورها
النفعى فى الوقت الحاضر ودراسة امكانية
استمرارها .

الزمن الميكانيكى فى مقابل الزمن العضوى :

أنقل هذا العنوان كما هو بالضبط من المؤلف
القيم « الغرب والعالم » [تاريخ الحضارة من خلال

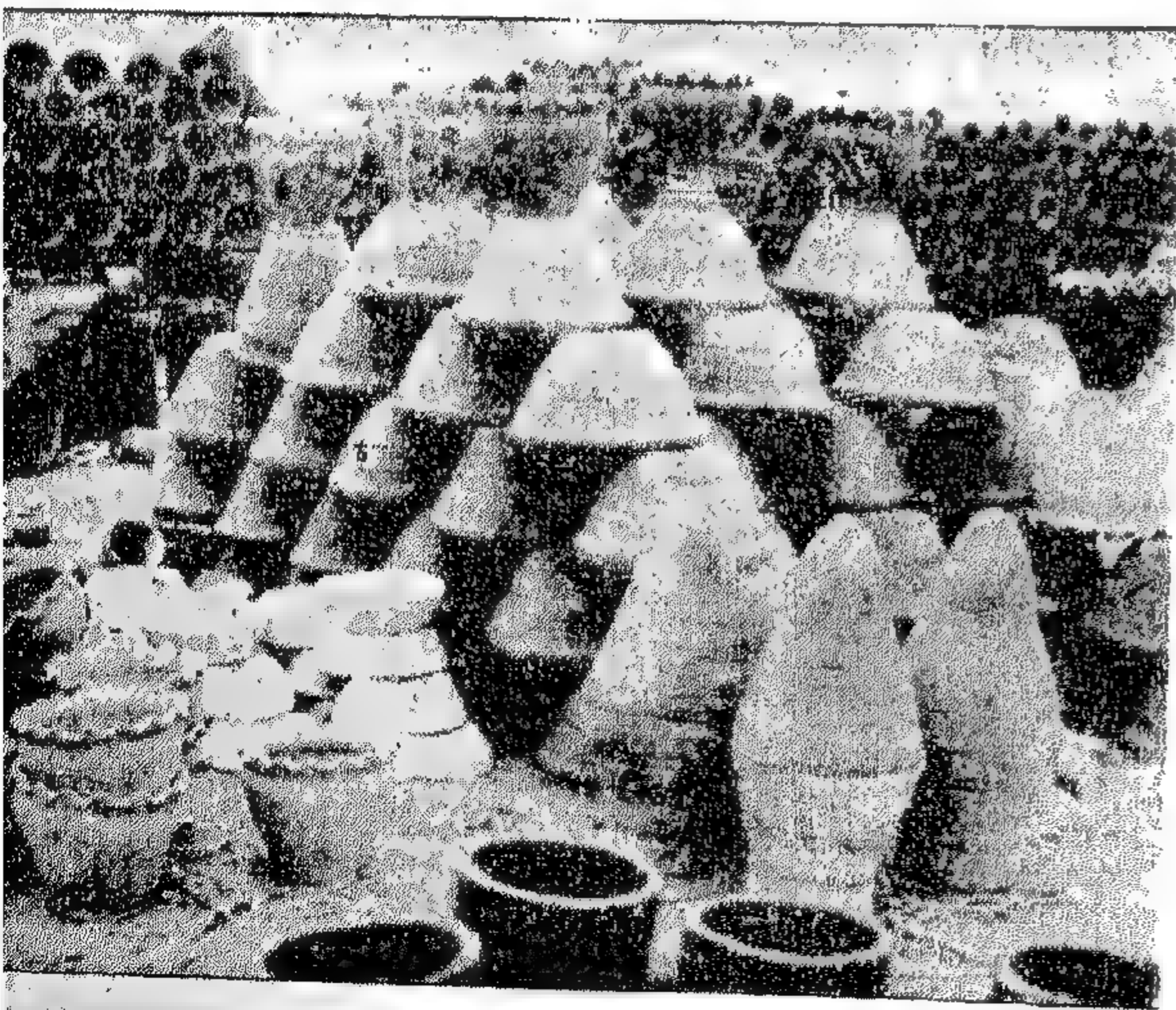
موضوعات [للمؤلف كافين رايلي ، وترجمة الأستاذين د. عبد الوهاب المسيري - د. هدى عبد السميع حجازي ، لأهميته ومطابقته لأهداف وأفكار هذا الموضوع . يرى لويس مفوردي أن الشرط الأول لخلق عصر الآلة هو اختراع زمني ميكانيكي ، يحل محل الزمن العضوي أو الطبيعي . كان من الضروري فهم الزمن من خلال أجزائه المكونة ، أي كان يجب تقسيمه . وقد تحقق هذا باختراع الساعة . لقد كان انجاز كشف الساعة يفوق معرفة الوقت وتقسيمه . وتعدى ذلك الى حد فرض نوعية جديدة من ثقافة الساعة . تبدو أهميتها فيما تم صنعه بعد ذلك من أشكال متقدمة تتطلب قياس الجهد والوقت ، وتتطلب حدا من الدقة يتزامن مع ضبط الزمن المحرك لها . ولم يعد الأمر قياسا بالرؤية : وخضوعا للعوامل الطبيعية أو تغيير الليل بالنهار وبالعكس أو غروب وشروق الشمس ، وإنما أصبح للقياس الرياضي والترقيمي دورهما في مضمون الحياة . ولم يعد الفرد يقول : سأزورك بعد العشاء أو قبل المغربية ، إنما يقول : سأزورك الساعة كذا وبالضبط في كذا . ولم تعد الأمور تقال أن فلانا قطع المسافة بين مصر والسعودية في حوالي عشرة أيام ، بل قطع المسافة في ساعة واحدة وأربعة وأربعين دقيقة وخمسة عشر ثانية وعشر من الثانية . يقول كافين رايلي في هذا المعنى : أن الساعة ، لا المحرك البخاري هي الآلة الرئيسية في العصر الصناعي الحديث . لأن كل مرحلة في تطور الساعة هي الواقعة البارزة والرمز النموذجي للآلة ، وليست ثمة آلة أخرى الى اليوم منتشرة قدر انتشار الساعة في كل مكان ، ، أن الساعة نوع من الآلة الطاقة نتاجها هو ، الثواني والدقائق ، وهي بطبيعتها الأساسية قد فصلت الزمن عن الأحداث الانسانية وساعدت على خلق الايمان بعالم مستقل قوامه تعاقبات يمكن قياسها رياضيا ، وهو عالم العلم الخاص ، ولا يوجد - سوى أساس واه نسبيا لهذا الايمان في التجربة الانسانية المعتادة .

وبالقطع أن كشف الساعة قد أحدث تغييرا شاملا في حرفة معرفة المواقيت والتي كانت تستغل فيها أدوات تقليدية غير معقدة ، كما أنه أوجد نوعا من الثقافة يمكن أن يقال عنه ثقافة

الوقت . ولا شك أيضا أن التفكير في تطوير كشف الساعة من أداء الى أحجام مختلفة . قد أدى دورا وخدمة هائلة لصناعات أخرى قدمت خدماتها لصالح هذه الحرفة . يقول كافين رايلي : لم يكن من الممكن ملء العالم بالآلات الا بعد أن أصبح قابلا للقياس الدقيق بطريقة لا علاقة لها بالانسان . فقد كان على أجزاء الآلة أن تعمل في الوقت المحدد تماما - كالساعة - لكن أجزاء الآلة كان ينبغي تصميمها وبنائها بدقة . أي كان يجب قياس كل جزء بدقة . وهكذا أصبحت المقاييس الموحدة والتجربة للمسافات والزمن (الأمتار والسنتيمترات والأرطال والأوقيات) ضرورية ضرورة مقادير الوقت الموحدة .

وفهم التغير الدينامي الذي أثر في احدى ميكانيزمات الفكر الاجتماعي بنوعية جديدة من الاكتشافات العلمية كالساعة مثلا ، والتأثيرات المادية والمعنوية التي تتابعت بعد ذلك في الحرف المختلفة . يوضح لنا معنى خلق ثقافة جديدة نتيجة دخول عصر المكننة الزراعية - مثلا - في حياة المجتمع الريفي وأثر ذلك على كافة الأنشطة الحرفية وبالتالي على الشكل التقليدي الموروث وعلى البيئة العامة لهذا المجتمع . ايماننا منا بأن العلاقة مترابطة ومتشابكة على أساس من التفاعل بين ظاهرة الزمن الميكانيكي في مقابل الزمن

رقم (٦) حرف تقليدية موروثه وبها عمق تاريخي وتتميز بالاصالة .



العضوى • وستبقى بعد ذلك العلاقات المتشابكة لدخول الميكنة الزراعية ليس الا صورة عرضية تعبر عن مظاهر التغير الثقافى المصاحب لعصر الآلة •

ومن هنا تعد الثقافة الجديدة على تلك الصورة هى مجمل انعكاسات الأنشطة الحديثة وهى نتيجة ردود أفعالها • ومن ثم فإن أى تغير يطرأ على النشاط الانسانى التقليدى ويؤثر فى احدى مكوناتها يؤثر على جوانبها الأخرى ويجهد لها الطريق نحو التوقف • ولا يعنى هذا أن التخلي عن الثقافة التقليدية أمر يحدث بطريقة مباشرة وبدرجة واحدة فى وقت واحد • وإنما هو أمر يحدث بالتدرج بين مد وجذب ، حتى تصبح الثقافة الموروثة حقيقة ماثلة والتخلي عن كثير طريقها نحو السيادة حتى تأخذ مسارها نحو تشكيل ثقافة تقليدية من نوعية جديدة بعد أن تتوافر لها مقوماتها وخصائصها وبعد أن تكتسب عنصر الزمن فى صالحتها • وهكذا حتى تواجه الثقافة الجديدة ثقافة أحدث تقوم بالدورة نفسها •

ويصبح واقعا ملموسا التخلي عن مقومات الثقافة الموروثة حقيقة ماثلة والتخلي عن كثير من التعاملات والقيم الثقافية الساكنة حقيقة أيضا أمام كل وافد ثقافى نافع ، وعلى سبيل المثال لا الحصر - عندما تخلى المجتمع التقليدى عن استعمال الدابة فى الترحال بعد أن توافرت له وسائل الانتقال السريعة كالقطارات والسيارات ، توقفت معها عدد من الحرف التقليدية كصناعة البرادع والخراج ولوازم تزيين الخيول وصناعة عجلات الكارو والكاريتا والحنطور وغيرها • واستدعى الأمر انشاء عدد من الورش الميكانيكية واطارات السيارات والكهرباء والطلاء داخل المجتمع التقليدى ، وتحولت معها الأيدى الزراعية الى أيدى عاملة تحمل معها ثقافتها المعنوية القديمة كالإيمان بالحسد ووضع الأحجية والمسابع وغيرها داخل الوسائل العصرية الجديدة ، إلا أن ثقافتها المادية تأخذ طريقها نحو الاذابة والانصهار داخل الثقافة التكنولوجية الجديدة • صورة (١) ، وصورة رقم (٢) •

والأمثلة على ذلك كثيرة ، فمدخول الكهرباء لهذه المجتمعات أبطل معه استخدام الفانوس واللمبة الجاز لتتوقف معه بذلك حرفة تقليدية • وانتشار التليفزيون والفيديو ببرامجهما الإلحاحية توقف معه نشاط السامر والأراجوز والمداحين وقل عمل الشعراء الشعبيين ، وقضى على أغلب فنون البيئة فى مجال فنونها التعبيرية كالغناء والرقص - بحيث أصبحت السمة الغالبة لها الانعكاسات المأخوذة من تصميمات تلفزيونية المحركات ومن كلمات مؤلفة للأغاني • ثم علوم الفضاء واكتشاف الانسان للشكل الحقيقى لسطح القمر الى جانب مسلسلات الخيال العلمى ، كلها أدت الى إعادة النظر فى التأملات الانسانية وجعلت الفرد التقليدى ينظر الى واقعه بنظرة مادية أكثر • وهناك جانب آخر من جوانب الثقافة التقليدية قد تأثر كل التأثير بتلك الكشوفات الجديدة ، ألا وهو شكل الزى والملبس والتخصص البيئى لهما • فبعد انتشار مصانع الملابس الجاهزة والمحلات والبوتيكات داخل هذه المجتمعات التقليدية ، أصبح التخصص البيئى وملاحجه المتميزة وصناعاته اليدوية تأخذ طريقها نحو الانقراض بعد أن تشابهت الأزياء والملابس فى كل البيئات وبعد أن توقفت حركة صناعة الأزياء الشعبية لجأ الأفراد الى كل ما هو وافد ووارد على حسب موضحة العصر • صورة رقم ٤/٣ •

ومن منظور آخر على احدى المجالات الحرفية الأصيلة والتي لها قوة وتاريخ ولها تأثيرها على عدد من الحرف الأخرى الى جانب دورها الاجتماعى الهام • ألا وهى حرفة صناعة أدوات الفلاحة والرى فى الثقافة المادية الريفية بمصر • وكما هو معروف أن الانسان المصرى أدرك هذه الصناعة قبل غيره فى أماكن أخرى من العالم القديم ، وعرف عنه حسن الأداء والمثابرة وتكامل النظام والتخطيط له ، الى جانب قدرته على الاستعانة بالأدوات المعاونة فى عمليات الحرث والعزق والحصاد مع نظام رى متقدم حين ذاك • ويدهش المرء أحيانا عند مشاهدته للوحات ملهمة الحصاد المنقوشة على جدران المعابد فى الحضارة المصرية، من أمر تلك الاختراعات البادية فى بساطة مظهرها بتعقيدات مفرداتها للأدوات والآلات

المستخدمة حين ذاك . والتي ظلت الحاجة اليها والى استعمالها أكثر من عشرة آلاف سنة مستمرة وهى تؤدى وظيفتها بنفس الكفاءة التى اخترعت من أجلها . والأمر الذى لا شبك فيه أن تلك الاختراعات القديمة قد أدت الى الكشوفات الحديثة البعيدة الأثر من حيث الأفكار والوظيفة إذ أدت مثلاً الى آلات الميكنة الزراعية بكل مقوماتها العصرية مثل الجرار ومواسير المياه والصبوب والمعامل والورش والكيمياويات والأسمدة ومناهج الاقتصاد الزراعى بوجه عام . وعلى ذلك فإنما تعود لهذه الكشوفات الحديثة المذهلة أهميتها بالنسبة لامكانيات الاختراعات الماضية وامكانياتها الوظيفية والحاجة اليها . ولولا معرفتنا بتلك الاختراعات القديمة لكان من الجائز حقاً أن نعتقد أن ما أسهم به العلم الحديث والمعاصر ، ليس الا أمر بسيط للغاية لا يستحق هذا الاهتمام فى استخدامنا لوسائله عوضاً عن الأدوات التقليدية من محاريث ومناجل ونوارج وغيرها من آلات الرى كالشسادوف والطنبور والساقية ، وهذه الآلات واعترافاً بفضلها عاشت فى خدمة الفلاح والفلاحة سنوات طويلة وكانت خلالها لها فعاليتها وقدرتها على الانتاج ، الى أن جاءت الثورة التكنولوجية الزراعية الجديدة بالآلات الميكانيكية لتفوق قدرة الأدوات التقليدية أداء وخدمة مع امكانية تجميع عدد من العمليات السابقة فى عملية واحدة صورة رقم ٥ ، ٦ .

يمكننا بعد ذلك أن ندرك أهمية الميكنة الزراعية لقطاع المجتمع الريفى فقد أصبحت تلك الميكنة فى خلال فترة وجيزة من تطبيقها بالنسبة لهذا القطاع ذات فائدة كبرى لانتاج كميات مضاعفة من المحاصيل الزراعية واليوم تنتج الميكنة الزراعية كل شئ وتقوم بكل شئ وبتكلفة تقل كثيراً عن تكلفة الانتاج اليدوى التقليدى وفى زمن أقل . وهذه هى فاعلية الموضوع ، وهى المشكلة العملية له فى آن . فعلى سبيل المثال لو تناولنا أنموذجاً للاجراءات التى تتبع فى زراعة أحد المحاصيل الزراعية - كالقمح - فنجد أنها تمر بعدة خطوات متصلة من الناحية الفنية - حرث الأرض - عرق الأرض - بذر الحب - حصاد القمح - حزم السنابل - تعبئة المحصول ونقله الى مخازن الغلال - ثم اجراءات تصريف المنتج . هذه

الاجراءات كانت تبعا للأسلوب التقليدى تحتاج الى الجهد العضلى الانسانى والحيوانى والى عدد من الأدوات التى تعمل بالطاقة اليدوية . وعندما حلت الميكنة الزراعية لتقوم بهذه الخطوات جميعها بإشراف ذهنى فقط من الانسان وأصبحت الاجراءات تجري بأسلوب أدق وفى زمن أقل . ومن ثم أصبحت الميكنة الزراعية بعدا انسانيا الى جانب البعد الوظيفى فى نشاط المجتمع الريفى . وبعد أن أمست الأدوات الزراعية التقليدية تحمل طابعا بيئيا مميزا وحملت معها السمات الانسانية الريفية ، أصبحت الميكنة الزراعية بالآلات شعارا جديدا للتقدم فى القرية المصرية .

وعلى هذا تؤذن ميكنة الزراعة بظهور ثقافة زراعية جديدة وتؤذن أيضا بظهور ثقافة عامة جديدة داخل المجتمع التقليدى . وعند النظر الى ما استجد فى البنية التقليدية من مشروعات مصاحبة لدخول الميكنة الزراعية وإيجابياتها وسلبياتها ، نجد أنها تدور فى الآتى :-

- ١ - انشاء مشروعات الصيانة والميكانيكا ومصانع قطع الغيار التى احتاجت الى أيدى عاملة سحبتها من العمالة الريفية .
- ٢ - انشاء محطات الوقود ولوازمها .
- ٣ - انشاء الطرق الممهدة والعريضة وعمليات الانارة وشبكة المواصلات .
- ٤ - ظهور أنواع جديدة من اصابات العمل والحوادث لم تكن أمورها معروفة من قبل .
- ٥ - عدم الاهتمام بالثروة الحيوانية كعامل معاون فى خدمة الفلاح فى عمله كطاقة لتشغيل المحراث والساقية والنورج الى جانب ما يستفاد منها من لحوم وألبان .
- ٦ - انعكس طابع السرعة والقلق على شخصية المزارع وأصبح كثير السفر الى المدن .
- ٧ - أصبح هناك فائض فى الأيدى الزراعية نتيجة استخدام الميكنة الزراعية وعدم ميل الأجيال الجديدة للعمل فى الحقول . مما دفع الكثيرين منهم الى الهجرة للمدينة والى غواصم المدن للعمل فى أشغال مهنية أخرى .

٨ - تطلب الأمر تغيير نمط المسكن الريفي وأصبح الفلاح يبنى مسكنه بالطوب الأحمر والمسلح ، وجاء لطلب الشكل الأفضل وبناء عدد من الطوابق مع امكانية فتح محلات أسفل المسكن .

٩ - زاد الاهتمام بشراء المواد الغذائية واللحوم الحمراء والبيضاء والكساء من المحلات المنتشرة داخل هذه المجتمعات .

١٠ - الاهتمام بالتعليم والبعد عن الفلاحة حتى أصبحت القوى المتعلمة لها تأثيرها في أحداث التغيير الاجتماعي .

١١ - تحول المجتمع التقليدي من مجتمع انتاجي الى مجتمع استهلاكي اعتمادا على الدولة في توفير كافة احتياجاته .

١٢ - أحدثت الميكنة الزراعية تغيرات في الأفكار والعادات التقليدية وبالتالي في الانظمة والمبادئ والقيم التي كانت تحكم مثل هذه المجتمعات .

١٣ - أدى نمو استخدام التكنولوجيا في القرية المصرية الى تشابك في العلاقات الثقافية بعضها ببعض بصورة لم تكن عليها في أي وقت من الأوقات العلاقات الثقافية الريفية السابقة والتي كانت ملامحها بادية ومحددة وأصبحت الآن بلا معالم واضحة يمكن تقييدها .

١٤ - أصبحت المجتمعات التقليدية على خريطة مصر ككيان صغير - وانتقلت العادات الحديثة بصورة سريعة عميقة وتلقائية بينها . حتى أصبحت كل المشاكل الناجمة عن هذه التغيرات عامة بالنسبة لكل المجتمعات حتى غير المتشابهة .

١٥ - توقفت الى حد كبير الرغبة في الأشغال اليدوية ، وتعطلت ملكة الإبداع الفني وحب الفنون التقليدية ، وأصبحت الرغبة شديدة في امتلاك كل ما هو منتج آلي أو مطبوع .

١٦ - انصرف المبدعون التقليديون الى المشاركة في الأنشطة العملية الحديثة وتوقفت أشكال الإبداع الشفاهي والتعبير الحركي والغنائي الشعبي . صورة رقم (٧) .

١٧ - استغنى المجتمع التقليدي عن أغلب الحرف التقليدية بعد أن حلت المنتجات العصرية

محلها في الوظيفة كحرفة الفخار مثلا ، واستغل بدلا عنها المنتجات المصنوعة آليا من البورسلين والبلاستيك والميلامين .

١٨ - غابت الملامح المعبرة عن كل بيئة في مجال المأوى والمسكن الشعبي واستبدل بدلا عنهما نظام العمائر المتشابهة .

١٩ - ساعد تواجده الثقافة التكنولوجية الجديدة على انتشار مفاهيم جديدة خاصة بالوقاية من الأمراض والعلاج عند الأطباء المتخصصين والاهتمام بالمظهر الشخصي للفرد والميل الى التعليم والهجرة والعمل في الخارج . كل ذلك خلق أطرا غير متناسقة ونسقا جديدا في الثقافة الشعبية .

٢٠ - ستتعود الأجيال الجديدة على مسميات ومصطلحات حرفية تتفق مع الثقافة الجديدة ، وستضيع مع الوقت المسميات الحرفية التقليدية كمكونات الساقية مثلا : الصوادر - الجازية - الكبير - الصغير - الطارة - الشدة - القواديس - كما انسحبت مسميات العملة النقدية التي كانت تستخدم فيما مضى .

٢١ - ستصبح الأقاصيص والحكايات الشعبية نوعا من الطرف وسيثير قصصها نوعا من الدهشة لتحل محلها حكايات علوم الفضاء وغرائب الطبيعة والخيال العلمي . ولن يعد السؤال التقليدي يدور حول ثقافة الأمس بل عن ثقافة المستقبل .

أن ذكر الإيجابيات يعد حقيقة وذكر السلبيات هو حقيقة أيضا ولكن الحقيقة الأكبر تكمن في تشكيل ثقافة جديدة لها شموليتها وعناصرها المتكاملة ومناخها الصحي . وهو أمر ضروري وحيوي ومنطقي لصالح الإنسان والمجتمع . لذلك كان من الضرورة أن نطرح تساؤلا مهما وسط هذا البحث : هل هناك امكانية لتشكيل ثقافة شعبية جديدة ؟ . يجيب عن السؤال أحد الباحثين الأمريكيين ورئيس تحرير مجلة الفولكلور في إحدى الولايات الأمريكية أثناء محاضراته في معهد الاثنوجرافيك والديالوجيكال بيوخارست : ان عالم اللواري والتريل وعالم الطرق السريعة الليلية - خلق نوعا من الحواشيات والحكايات والأمثال والأغاني أصبحت تعيش بين السائقين والتباعين ، لا يعرف بالتحديد مبدعوها الا أنها أصبحت تتداول شفاهة بينهم ويرددها

أيضا معهم أصحاب ورواد المقاهى والمطاعم على هذه الطرق . وان هذه النوعية من الثقافة الشفاهية الجديدة ، بعد دراستها ، وجد أنها تحمل عددا من الخصائص الشعبية ما عدا بعد العمق الزمنى والذي هو بمثابة التاريخ لها . كما يبدو أن مفهوم البيئة بعد التغيرات الثقافية التكنولوجية الجديدة قد تبدل تماما حيث أصبح المفهوم يخضع لنوعية القطاعات والتجمعات والتخصصات المهنية أكثر من المفهوم الجغرافى السابق . وأضاف : أن التعبير الشفاهى عندما يأخذ طريقه نحو الجمعية أو الجماهيرية يصبح أهم وسيلة ذهنية تفجر معها عددا من أشكال التعبير المادى وتصبح وظيفتها الرئيسية هى أنها توحى بانتاج بعض الأشكال المادية التى تجد قبولا نفسيا وجماليا من صانعيها الى حد وضعها فى مكان بارز فى عربته أو تعليقها على صدره أو أن يهديها الى من يحب .

التخطيط للحرف التقليدية ومستقبلها
والأسس التى تقوم عليها ووسائل انجاحها : -
يتسم العصر التكنولوجى باتساع نطاق خطط التنمية والانعاش الاجتماعى والاقتصادى وتنوعها وضرورة تنفيذها لمسيرة حتمية التغير . ويتطلب ذلك تكتل الجهود وتكامل الأهداف وضرورة التنسيق بين الأجهزة المعنية بتنفيذ تلك الخطط . ومن ثم أصبحت الحاجة ماسة الى تخطيط تعليمى وثقافى واعلامى عام . وهذا التخطيط لا بد وأن يركز على سياسة تنموية واضحة ، وأهم نقط الارتكاز هى : -

١ - دراسة الثقافة القومية الأعم دراسة متكاملة ودور الثقافات البيئية والمحلية ومكانتهما فى الثقافة الجديدة .

٢ - تغير المفهوم التقليدى عن « البيئة وخواصها » ونواتجها الابداعية وثقافتها المادية .

٣ - ينبغى أن يعبر التخطيط عن وعى عال لمطالبات الثقافة التكنولوجية المعاصرة .

٤ - يجب الاتفاق على الأهداف والغايات التى يحققها تجانس العمل بين الأجهزة التعليمية والثقافية والاعلامية .

٥ - ينبغى دراسة الحرف التقليدية بصورة

كاملة من حيث المقومات الوظيفية والاقتصادية وحصر الامكانيات المادية والمعنوية والعينية والكفايات الحرفية ، وذلك لتحديد الاطار العام لشكل المستقبل لها فى نطاق تنفيذ سياسة التخطيط .

٦ - ضرورة رسم الخطوط العريضة للتخطيط على دراسة موضوعية وأن تشمل الخطط مشاريع طويلة الأجل تعمل على تنمية هذه الحرف ومشاريع قصيرة الأجل تعمل حاليا على حماية باقى الحرفيين واحتضانهم .

وليسست هذه الركائز - رغم أهميتها - بالتى تكفى وحدها لانجاح هذه الخطط وضمان مستقبلها وتحقيق نتائجها وانما لا بد من متابعة الجهد ومواصلة البحث عن أفضل الأساليب ، لأن عملية التخطيط ليست عملية سهلة الأداء ولكنها عملية لها دلالتها الخاصة من حيث تزايد أهميتها تبعا لتعدد المشاكل الثقافية الناجمة عن التعارض بين الثقافة الجديدة والثقافة التقليدية . وهى عملية شاقة ومهمة لأنها تتصل بالعنصر الانسانى مباشرة وملكاتة الابداعية والانتاجية وأنشطته اليدوية . وتتصل بتنسيق رغباته مع المعاصرة وتكامل أهدافه نحو التحديث وتعمل على إعادة التوازن بينه وبين الجديد .

وبالرغم من الصعوبات التى يمكن أن تواجهها ، فإن التخطيط هو العملية المنطقية التى لا غنى عنها فى موضوعنا هذا للتغلب على المشاكل الممتدة السلبية التى سيواجهها المجتمع التقليدى وأن نجعله يتوافق مع روح العصر وثقافته .

وفى هذا الصدد يمكن أن نحدد الخطط التى يجب أن توضع فى اطار التخطيط لمستقبل الحرف التقليدية :

١ - التخطيط التعليمى الحرفى التقليدى فى مجال الفنون الشعبية .

٢ - التخطيط الثقافى فى مجال الانتاج الثقافى والحرفى .

٣ - التخطيط الاعلامى لنشر الوعى بأهمية تلك الحرف . وعرض تجارب الآخرين فى هذا المجال .



٤ - التخطيط السياحي لوضع خطة تسويقية على أعلى مستوى من المسئولية والفهم الاقتصادي لها وهذا يتطلب إعداد البيانات الخاصة بالمشروعات الانتاجية التي يجب أن توضعها الخطة وفي حاجة السوق السياحي لها . وأيضا يتطلب الأمر تحليلا للهيكل الاقتصادي لكل حرفة حتى يمكن دراسة وسائل التغيرات التي يجب وضعها في الحسبان عند الانتاج ، وذلك لاختيار أفضل الحرف القادرة على الوصول الى الأهداف الاقتصادية والتي تكون لها جدوى في أهداف النشاط الحرفي ، مع وضع تصور لوسيلة تحقيقها بما يجعل الحرفة في وضعها الجديد منبعثة من رؤية واقعية ومرتبطة بها .

٥ - التخطيط الاجتماعي للحرف التقليدية حيث أن هناك ترابط شديد بين مستقبل هذه الحرف والتنمية الاجتماعية لها وعلى الأخص عندما تستهدف تنمية شاملة لها وللحرفيين حين نرفع المستوى الثقافي والتعليمي والمستوى المعيشي فاننا نعمل في الوقت ذاته على تحقيق مستوى أفضل للتخطيط العام .

والهدف الأساسي من التخطيط هو الإبقاء على ظاهرة الحرف التقليدية ونقلها من الناحية النفعية التقليدية لها الى الناحية التي تظل فيها ظاهرة حية في ضمير المجتمع ، وهو العامل الأول من عملية الانتاج .

كما أن تحديد جدول زمني لتنفيذ التخطيط على أن يكون متوازيا مع خطة التنمية الشاملة

ذلك حتى لا تتصارع الأجيال كل بثقافته ، وحتى لا يصبح المجتمع التقليدي مملوءا بالفراغات بعيدا عن الحركة الابداعية والانتاجية .

وأخيرا - لعل الجهود التي تبذل في السنوات الأخيرة من وزارة الثقافة تتجه أولا وبالذات الى البث الثقافي وتقديم كل ما هو جاهز الى المواطن من فكر مطبوع أو مسموع أو مرئي . وهي جهود ليست بالكثيرة حيث أن البث الثقافي عن طريق أجهزة ثقافية لن يقف في مصاف البث الثقافي الذي يقوم به جهاز الإعلام بوسائله العديدة . ولهذا فان الجهد الحقيقي المطلوب من جهاز (الثقافة الجماهيرية) هو العمل على الانتاج الثقافي وذلك بالكشف عن المبدعين في كل موقع واتاحة الفرصة لهم لتقديم انتاجهم في كل المجالات الفنية والأدبية والتعبيرية . ولكن الطريق ما زال طويلا وشاقا والموضوع لا يحتمل السرد طويلا وسوف نتناوله في عدد قادم عندما نتطرق الى المظهر الاقتصادي وآثاره الاجتماعية .

المراجع :

- ١ - هنري برستيد - فجر الضمير - ترجمة سليم حسن .
- ٢ - موريس جنربرج - علم الاجتماع - ترجمة د . فؤاد زكريا .
- ٣ - أبو حامد الغزالي - أحياء علوم الدين - ط دار الكتب .
- ٤ - كافين رايلي - الغرب والعالم - القسم الثاني - ترجمة د . عبد الوهاب المسيري . هدى عبد السميع حجازي - عالم الفكر - الكويت .
- ٥ - ابراهيم حسن حنبل - الخدمة الاجتماعية العمالية - (بحث مقارن) - القاهرة ١٩٨٠ .
- ٦ - محرم كمال - تاريخ الفن المصري القديم - دار الهلال ١٩٣٧ .



تعرف صناعة السفن في الكويت والخليج بقلافة السفن ، وكلمة القلافة هي لفظ عربي ، وتفسيرها قلف السفينة أي خرز ألواحها بالليف ، وجعل في خلالها القار أي « الزفت » والقف والقلافة بمعنى القشر .

وتنسب قلافة السفن الى القلاف الذي يقوم بصف الاخشاب ونجارتها وقلافتها ، وهي عملية صعبة وشاقة يقوم بها القلاف منذ طلوع الشمس حتى غروبها .

وكان للقلافون أو القلايف دور رئيسي بارز في التكوين الحضاري للخليج وبناء اقتصادياته ، بل أن القلايف كانوا قبل اكتشاف النفط يشكلون قاعدة أساسية للثروة الوطنية ، حيث كان المصدر الأول للدخل الخليجي هو القوص على اللؤلؤ والمتاجرة مع الدول الواقعة على خط البحار .

ولعل مهنة القلافة في الخليج بوجه عام وفي الكويت بوجه خاص مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالكويتيين ، حيث أخذها الخلف عن السلف الى يومنا هذا الذي اندثرت فيه مهنة القلافة كصناعة وتحولت الى فن فولكلوري .

وكانت جماعة القلايف تعيش متقاربة في حي واحد كان يطلق عليه اسم حي البحارنة ، وفي بادئ الامر كان جميع القلايف يعملون في محل واحد يطلق عليه اسم العمارة أي مصنع أو ورشة لتصنيع السفن ، وكان الأستاذ يوزع كل واحد على حسب عمله .

وكانت مهنة القلاف في الماضي مربحة، لذلك نرى أن ظروفهم المعيشية كانت حسنة ويذكر بعض القلايف أنه لكثرة عملهم كانوا يعملون في منازلهم .

وقد اشتهر في الكويت والخليج العربي عدد كبير من الأساتذة المشهورين بقدراتهم على عمل التصميمات المختلفة الخاصة بالسفن ، التي وصلوا بها الى المحيط الهندي ، وإلى شرق إفريقيا حتى زنجبار وجزر القمر ، واسم الأستاذ يطلق على من يشرف على العمال في صناعة السفن ، وهو بمثابة مهندس السفينة ، يصنع التصميم والخطوط الرئيسية لصناعة السفينة ، وذلك يكون عن طريق الخبرة والممارسة ، كما يقوم أيضا باصلاح السفينة اذا حدث بها أي خلل أو عطل ، ويرافق البحارة في رحلاتهم الطويلة وذلك لشعورهم بالأمان حين وجوده معهم .

الى جانب الأستاذ يوجد المقدم وهو بمثابة المساعد للأستاذ في الاشراف على عمال الصناعة في السفينة ، وينوب عنه في حالة غيابه حتى لا يتعطل العمل ، ويأتي في الأهمية بعد الأستاذ والمقدمي « القلاف » أي نجار السفينة الذي يقوم بتصنيع خشب السفينة ، ومن ثم يأتي عمل الضرابين أو الضرايب ودورهم هو دق المسامير الحديدية بالأخشاب التي قام بصنعها القلاف ، وإلى جانب هؤلاء يأتي المزوري وهو يعمل في حمل الأخشاب ثم الوليد وهو الصبي الذي يجمع ما يتبقى من صنع الخشب حيث يستعمل كوقود في المنازل ، كما يساعد العمال خلال قيامهم بالعمل بمناولتهم الأدوات المطلوبة للعمل ، وكذلك يكتسب فن الحرفة ، وبمرور الوقت يكتسب خبرة وتتاح الفرص له بأن يصبح قلافا أو أستاذا فيما بعد .

لقد تفوقت الكويت في صناعة السفن بالماضي كما اشتهرت في اتقانها وتعديلها عن طرازها المألوف ، مما رفع من صلاحيتها وفعاليتها لعبور البحار والمحيطات ، وغير ذلك من تزويد مناطق أخرى بالسفن ، ولقد شهد الاوربيون الذين زاروا الكويت بمهارة الكويتيين في فن صناعة السفن حيث بلغ الاسطول التجاري الكويتي قبل الحرب العالمية الأولى ٨١٢ سفينة ، وزاد عدد السفن في عام ١٩١٩ حتى بلغ ١٢٠٠ سفينة بين كبيرة وصغيرة ، وكانت اكبر سفينة في الكويت حينذاك سفينة تسمى « يوم نايف » وتضم أكبر عدد من البحارة حيث بلغ عددهم ١٠٩ بحارا .

وقد تميزت سفن الكويت عن غيرها من السفن بخصائص تتمشى مع نظم الملاحة وقواعدها وتقوم على أساس عريق ، فجعلوا أجسامها تنتهي بطرف حاد من المقدمة والمؤخرة على سبيل المثال « اليوم - والبدن - والتيل - والبقر » .

من السفن القديمة التي كانت تصنع في الكويت « البغلة » والتي كانت تستعمل حتى السنوات الأولى من القرن الحالي ، صنعت في سنة ١٨٣٧ ميلادية ، وكانت تستخدم في الأسفار البعيدة لنقل السلع المختلفة بين الكويت وكل من الهند وشرق إفريقيا ولقد اقتبس تصميمها من البرتغاليين الذين غزوا الخليج في أوائل القرن السادس عشر ، كما يقال انها كانت تشبه السفن الأسبانية في العصور الوسطى وذلك لمقدمتها المحفورة ورواقها الواسع ويبلغ طول البغلة حوالي ١٢٠ قدما وقد يصل الى ١٥٠ قدما وحمولتها تتراوح ما بين ١٠٠ - ٥٠٠ طن ، وتحمل ١٥٠ بحارا .

وتتميز البغلة بمقدمة منخفضة ومنحنية ومؤخرتها مرتفعة ومربعة وعريضة وهي مزخرفة بنقوش بدية وفيها قاعات ونوافذ في المقدمة ولها شراعان مربعان كبيران ولم يعد هذا النوع من السفن يصنع حاليا في الكويت وذلك لارتفاع تكاليفها وصعوبة صناعتها نظرا لما تتطلب من جهد ووقت بسبب الزخرفة التي تتصف بها مؤخرتها وهناك أنواع أخرى من السفن تختلف في حجمها واستعمالها وحمولتها وهي على النحو التالي :-

البقارة : وهي تستعمل للأسفار البعيدة والمتوسطة وصيد اللؤلؤ ونقل الصخور وحمولتها تتراوح ما بين ١٠٠ و ٣٠٠ طن .

التيل : وهي من السفن التي تتصف بالسرعة لذلك كانت تستعمل في المعارك الحربية كما كانت تستعمل للغوص وكانت موجودة قبل القرن السادس عشر .

اليوم : كانت تستعمل في العصور القديمة لنقل وشحن البضائع الثقيلة وتستخدم في الغوص على اللؤلؤ وللأسفار البعيدة الى الهند وسواحل إفريقيا وتصل حمولتها الى ٦٠٠ طن

وأحجام البوم تختلف فمثلا الحجم المتوسط يستعمل لنقل صخور البناء من أحد المناطق الساحلية في الكويت وهي منطقة العشيرج ونقل المياه من شط العرب بالعراق وذلك بواسطة صهاريج خشبية .

والبوم يعتبر من أشهر أنواع السفن وأكثرها متانة في الخليج العربي ، وكان يصنع في الهند ولكن بأشراف أساتذة كويتيين ويبلغ طوله ١٢٠ قدما وعرضه ٣٠ قدما وعمقه ١٠ أقدام وحمولة البوم من التمر ٣٠٠ طن .

السنبوك : يعتبر من أشهر سفن الغوص ويستعمل للسفر الى اليمن وسلطنة عمان وعبر البحر الأحمر الى الحجاز لنقل الحجاج وحمولته ما بين ٨٠ الى ٣٠٠ طن وكان يستعمل كذلك لنقل السلع بين الكويت ودول الخليج العربي .

الشوعي : وهو من أجمل سفن الغوص التي كانت تستعمل في الكويت ويصل حجمه عادة الى ٧٥ قدما ويتسع لعدد محدود من الأفراد من ٣ حتى ٤ أشخاص .

الجالبوت : للجالبوت نوعان ويتراوح طوله ما بين ٢٠ الى ١٠٠ قدم وهو يعتبر من سفن الغوص وكذلك يستعمل في السفر الى الأماكن القريبة وينقل السلع من الميناء بالكويت الى موانئ الخليج . وأما الجالبوت الصغير فيستخدم لمرافقة السفن الكبيرة خصوصا سفن البوم حيث يستعمل لانقاذ البحارة والسلع المشحونة وذلك عندما تتعرض السفينة الكبيرة للخطر ويتسع الجالبوت ل ٥٠ بحارا .

الماشو : يستخدم في نقل التمور من البصرة الى السفن الكبيرة التي لا تستطيع الوقوف بالقرب من الشاطئ مثل البوم ، كما يستعمل لنقل الماء من الميناء الى السفينة وعند الانتهاء من استعمالها تحمل فوق سطح البوم ، وهي تشبه القارب في حجمها وطولها ٢٥ قدما .

الكيت : تستعمل لنقل الأفراد والمؤن وانتقال الأشخاص بين سفن الغوص ، ويستخدمها النوخة أي ربان السفينة في زيارة نواخذ السفن الأخرى في المخاص ، وهي تتسع لأربعة أشخاص وتعلق على جانبي البوم .

الهوري : يستعمل للعبور بين السفينة والساحل ، ويستخدم لصيد السمك في المياه القريبة من الساحل ، ويصنع من جذوع الأشجار ويتراوح طوله ما بين ١٠ الى ٢٠ قدما ويعلق في الجانب الأيسر من البوم .

الكويتية : هي هندية الأصل ، وتستعمل لحمل التمور والبضائع من البصرة ، وتحمل الأخشاب من الهند الى الكويت ، كما تستعمل للأسفار البعيدة ، واستمر استعمالها في الكويت حتى الخمسينات من القرن الحالي .

الفجعة : وتعتبر النوع الثاني للسفن الهندية الصنع ، تستعمل في الكويت للأسفار البعيدة وتحمل البضائع من الهند الى الكويت .

البدن : تعتبر من السفن المخصصة لصيد الأسماك ونقل الأشخاص بين المسافات القريبة ، ويرجع مكان صنعها الى سلطنة عمان ، وهي من السفن التي تستعمل في المحيط الهندي .

البلم : هناك نوعان من البلم ، أحدهما مخصصة لصيد الأسماك ، والنوع الآخر مخصص للغوص ويرجع مكان صنعها الى العراق .

وبواسطة هذه السفن ركب أبناء الكويت البحر وتنقلوا الى مختلف الموانئ في رحلات تجارية الى الهند وسواحل أفريقيا ، ويعتبر ميناء الزنجبار من أهم الموانئ للبحارة الكويتيين ، فهي بالنسبة لهم في ذلك الزمان من أجمل الجزر الغنية بالأخشاب وجنة جميع البحارة العرب ، فقد كانت أسواقها مليئة بالبضائع والفواكه الطازجة ، وكانت هذه السفن تقطع ٦٠٠٠ ميل ، وعند وصولها الى ميناء الكويت يرفع علم البلاد وتصاحب هذه اللحظة الأغاني الخاصة بهذه المناسبة ، ويسمع صوت الطبول والدفوف المعلنه بسلامة وصول الغائبين الى البلاد محملين بالبضائع والهدايا للأهل والأقارب ، وكانوا يرددون هذه الاغنية :

شوف الظهر عندي ولا شوف لفان
وأخير من شوف الظهر شوفه الزور
وأخير منهم شوفه القصر دسما
قصر الشيوخ الى قريب من السور
وتعني هذه الاغنية شوق البحارة الى العودة

وعند القفال - وتعني كلمة القفال انتهاء موسم الغوص وعودة البحارة الى البلاد والى ذويهم - يقوم الاولاد والبنات بترديد أغان شعبية مختلفة خاصة لهذه المناسبة منها هذه الأغنية :

يا خوى ما أحلى الخشب ، لزت السيف
كلها اصبيان تجر المجاديف
يا نواخذاهم لا تصلب عليهم
تري حبال الغوص قصص ايديهم
يا ليتنى ادهينه وأدهن اديهم
يا ليتنى خيمة وأظل عليهم
يا لمحرمه يالى على الراس طيرى
طيرى على أخيبى فوق السريرى
يا لمحرمه منتى بحلوه على اللاش
حلوه على أخيبى أبو محزم اقماش
وأما عن الأدوات المستخدمة فى صناعة السفن
فهى : -

المنقر : هو الأداة التى ينقب بها الخشب
وغیره .

منقر كلفات : وهو عبارة عن قطعة حديدية
يتشعب أحد طرفيها ، الى شعبتين لادخال الخيوط
بين الأخشاب وقلفرتها حتى لا تتسرب المياه الى
داخلها .

الجدوم : هو أداة يستخدمها القلاف لسحت
الخشب ونحته .

المنشار : وهو معروف لدى جميع الدول
العربية ، وله أحجام مختلفة ، ويستخدم لقطع
الأخشاب .

الشبا : أداة يستخدمها القلاف لمسك
الأخشاب .

السكينة : وهذه ايضا تستخدم لمسك
الأخشاب .

المطرقة : هى الأداة التى يطرق بها المسامير
فى أخشاب السفن .

المجدع : هو عبارة عن أداة يستخدمها القلاف
فى ثقب الأخشاب بواسطة القوس ، لكى يسهل
له وضع المسامير ودقها .

القوس : وهو عبارة عن خشبة اسطوانية

للبلاد ، فرؤية الظهر وهو مكان معبروف فى
ساحل الاحساء أفضل من رؤيته ليفان ، وتعنى
كلمة ليفان رأس فى شبه جزيرة قطر يساحلها
الشرقى ، والظهر أقرب الى الكويت عن ليفان ،
ثم يقولون أن رؤية رأس الزور وهى الآن تعرف
بميناء سعود ، وأقرب الى الكويت كثيرا من منطقة
الظهر وأخيرا أحسن الأماكن رؤية هى قصر دسمان
فالوصول الى قصر دسمان يعنى الوصول الى
الكويت .

وبواسطة هذه السفن غاص البحارة الكويتيون
فى أعماق البحار بحثا عن اللؤلؤ ، وكان الغوص
على اللؤلؤ يشكل أهمية اقتصادية كبيرة ، وكان
يسوق فى اسواق البحرين ودبى والهند ، وبعدها
اشتهر اللؤلؤ الكويتى حتى وصل الى أسواق
خارجية عالمية مثل باريس وتركيا وأسواق الدول
العربية ، على سبيل المثال « حلب » بواسطة
الطواويس الكويتيين ، ومفرد الطواويس يعنى
تاجر اللؤلؤ ، وكانت فترة الغوص تستغرق
أربعة أشهر تبدأ من شهر مايو حتى سبتمبر .

والغوص على اللؤلؤ فى الكويت ينقسم الى
أربعة أنواع وهى على النحو التالى : -

الفنحية : تعنى بدء موسم الغوص ويكون فى
شهر ابريل ، وتستخدم خلاله سفينة صغيرة
قليلة العدد من الفواصين ، ويحدد مكان الغوص
من منطقة الشعبية حتى المشعاب .

الغوص : يقوم فيه نوعان من السفن ، فمثلا
السفينة الكبيرة لها منطقة بعيدة عن الساحل
فى المياه العميقة وتسمى أهيرات ، والسفن
الصغيرة للغوص قرب الساحل .

الردة : أى العودة بعد انتهاء موسم غوص
الفنحية وتكون فى شهر أكتوبر .

ارديده : وهى بعد انتهاء الردة فى شهر
نوفمبر تذهب السفن لتبحث عن المحار قرب
الساحل ويمنع الغوص على اللؤلؤ فى شهر
رمضان بسبب صوم البحارة وتقيدا بالدين
الاسلامى .

واللؤلؤ أنواع مختلفة وله أحجام مختلفة أيضا
ومن أشهر أنواع اللؤلؤ « الدانة » .

يربط بطرفيها وتر رفيع يستخدم فى تشغيل
المجدع لثقب الأخشاب التى تصنع منها السفن .
الرندة : هى آلة معروفة لدى الدول العربية
باسم القارة لتنعيم الخشب .

الهنداذه : هى عبارة عن قطعة معدنية مثلثة
الشكل مدرجة ومقسمة الى علامات تدرج وبها
ثقب يتدلى منه حبل رفيع فى نهايته ثقل صغير
من الحديد ، وهى تستخدم فى ضبط درجة الميل
وميزان السفينة .

الخيط : يستخدم فى قياس أطوال الأخشاب
اللازمة لصنع اجزاء السفينة المختلفة .

الشاككة : وهى الطباشيرة التى يعلم بها أستاذ
السفينة على الأخشاب المستعملة فى صناعتها .

الميسر : عبارة عن ابرة كبيرة أو مسلة تخاط
بها أشعة السفن .

البلد : عبارة عن كتلة من الرصاص لها عروة
يربط فيها حبل به علامات لقياس عمق المياه .

وقد انقرضت هذه الصناعة فى الوقت الحاضر
ولم يبق أثر منها الا أربع أو خمس ورش على
شاطئ الدوحة ، بعد أن كانت صناعة مزدهرة
فى يوم من الايام ، وبعد ان كان شاطئ السيف
يعج بحركة بناء السفن وانزالها الى الماء وسط
احتفال وفرح لا ينقطع .

واليوم ننزوى هذه الصناعة نتيجة لدخول
الآلات والمواد المصنعة والاستغناء عن الخشب
واستبداله بالألياف الزجاجية ، كما أن السفر
الى الهند بواسطة السفن القديمة انقطع والغوص
على اللؤلؤ ذهب عهده ، كما أصبح يفضل الطراد
المصنوع من الألياف الزجاجية (فيبر جلاس)
على السفن الخشبية ، وابتعد القلايف عن تعليم
أبنائهم مهنة صناعة السفن والاستغناء عنها
بالعلوم الأخرى .

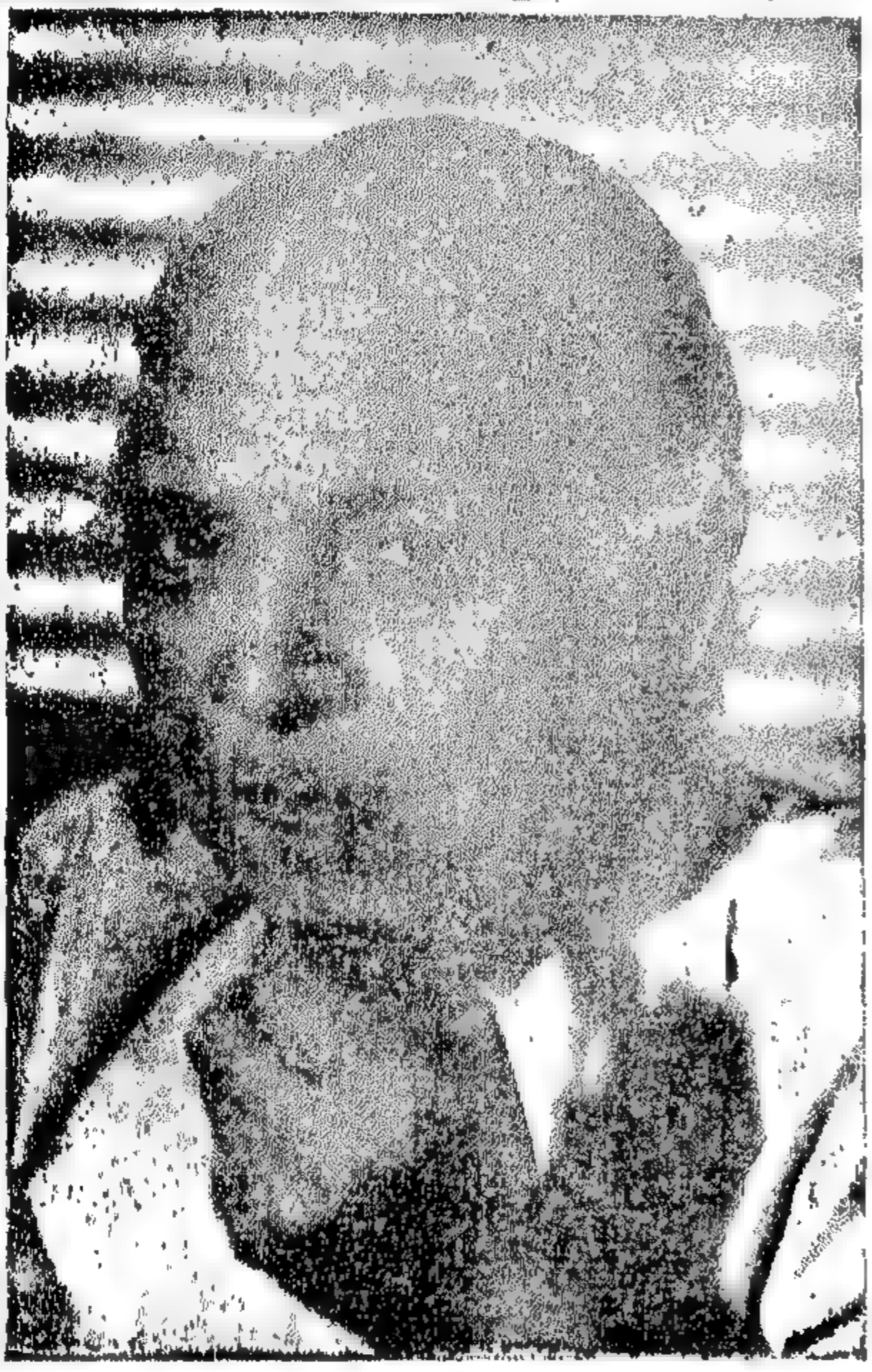
ويدير هذه الورش الباقية حتى يومنا هذا
أساتذة كويتيون ، وأما العمال فهم من منطقة
معروفة لدى الكويتيين ، ولهم خبرة واسعة
فى صناعة السفن ، وهى مدينة كالكوتا بالهند ،
وعند زيارتنا لهذه الورش الباقية ، نرى أنها
كلها متشابهة فيما تحتويه هياكل سفن وأخشاب
وحبال ومسامير ، كما نجد فيها الماضى الشامخ
العريق بالأصالة والمجد ، ونجد الدقة المتقنة فى
الصنع .

وفى الوقت الحاضر تحول هذا النوع من
الحرف الشعبية المهمة الى نوع من الترف وصار
رواد هذه الورش من الهواة وطالبي المتعة وزيارة
المتحف ، ليروا ما كان فى يوم من الأيام مرتبطا
بقوت الشعب أو بأسباب بقائه على الأرض المظلة
على شاطئ الخليج .

ف نماذج السفن يتبادلها الزوار الآن كهدايا
تذكارية فى المناسبات للسواح والزوار .

وقد أقامت دولة الكويت لهؤلاء القلايف جمعية
خاصة بهم تحت اسم « ديوانية القلايف » وذلك
عرفانا بالجميل لهذه الفئة ، وتأكيذا على دورهم
فى الحضارة الاقتصادية للكويت والثروة العظيمة
التي تركوها لنا . وتتكفل الدولة بجميع
متطلبات هذه الديوانية من الناحية المادية
والمعنوية ، وإذا ما ذهبنا الى هذه الديوانية
نجد كبار السن من القلايف وهم
يتسامرون ويستعيدون ذكرياتهم مع البحر
وأيام الغوص والسفر والمشاق والمتاعب التى
عاشوها ، ولكن بالنسبة لهم تعتبر من أجمل
أيام عمرهم ، وهم يقارنون كل ذلك بحياة شباب
اليوم ، بما فيها من رفاهية ونعومة ، وفى
المناسبات الوطنية والأعياد يقوم « أمير البلاد »
بزيارتهم والاطمئنان عليهم وتلبية متطلباتهم
وتوفير الأمان والاستقرار لهم ، كما يشكرهم على
دورهم الفعال الذى قاموا به فى الماضى والذى
يعتبر أساس نهضة الكويت الحالية .

الألعاب الشعبية والممارات الجسمية الشعبية



أحمد رشدي صالح

نقصد بالألعاب الشعبية ، كل لعبة يمارسها العامة تلقائيا منذ المهد الى اللحد ، يتوارثونها جيلا بعد جيل ، يغيرون منها أو يحرفون ، يستوى في ممارستها جنس النساء و جنس الرجال منذ الطفولة .

وإذا أخذنا بهذا التعريف والتحديد ، ظهر لنا أن المساحة التي تشغلها الألعاب الشعبية ، تملأ مكانة كبيرة من الحياة الشعبية ، بل انها تشغل بالفعل أكبر مساحة ، لو أننا تعمقنا ممارستها وعرفنا أنواعها ووظائفها .

• انها لا تقتصر على أوقات الفراغ ، بل تقطع أوقات العمل .

وهي لا تنقيد بوقت معين من النهار أو الليل أو من فصول السنة ، وان كان بعضها يؤدي في مناسبات معينة محددة .

• وهل معنى ذلك أن أوقات الفراغ في الحياة الشعبية غير محددة وطويلة ؟

• لنلقى نظرة الى حياة أي انسان شعبي في البلاد العربية ، ولنتابع أطوارها .

الأقل يمارس فيها اللعب - وتلك تبدأ من مرحلة الحبو الى السير وتعلم الكلام والمشي والجري والقفز الخ .

في الطفولة وأوائل الصبا ، وقبل أن يلتحق الصبي بالمدرسة أو قبل أن يستقل بحرفة من الحرف سنجد أن هناك فترة خمس سنوات على

وفي فترة الصبا والفتوة يقضى الانسان الشعبى ساعات محددة فى انتزاع لقمة العيش ، أما بقية يومه ، فلا بد له من أن يقضى جزءا غير قليل منه فى اللهو ، أى اللعب والتسرية ، وفى المجتمعات الزراعية والبدوية تطول أوقات الفراغ ، ولا بد للانسان من أن يعيشها أى يملؤها باللهو وتتسع مساحة الوقت الذى يقضيه الانسان الشعبى فى قطع الوقت .

هناك مثل شعبى يقول :

أعز أيامك ايه يا جحا

قال : لما كنت أعبى التراب فى الطاقية .
المثل يشير الى شيئين الأول أن أحلى أيام العمر

أيام لم نعرف من الدنيا
وتتبع النحل الأنيق
وبناء أكواخ الطفولة
نبني فتهدها الرياح
ونظل نركض خلف
ونظل نقفز أو نغنى
لا نسأم اللهو الجميل
فكاننا نحيا بأعصاب
وكاننا نمشي بأقدام
قد كنت فى زمن الطفولة
لا أحفل الدنيا تدور
واليوم أحيا مرهق الأعصاب
تمشى على قلبى الحياة

وقد كتب بعض كبار الباحثين والمؤلفين العرب عن الألعاب عند العرب نذكر مثلا للعلامة الكبير أحمد تيمور باشا هو كتاب صغير الحجم اسمه لعب العرب ، ذكر فيه ١٠٧ لعبة بعضها يعيش من أيام الجاهلية الى يومنا هذا .

وأهم العناصر التى يستخدمها الانسان الشعبى فى ألعابه هى عناصر الطبيعة وجسم الانسان وبعض أجزاء النبات كالجريد والخشب والثمار وبعض أجزاء الحيوان كالعظام .

كيف يستخدم عناصر الطبيعة ؟ :

الماء : وفيه يمارس ألعاب السباحة والغطس وصيد السمك .

هى أيام الطفولة حين لا يحمل الطفل أى هم من هموم الحياة ، وعندما لا يكون مطالباً بأداء مسئولية معينة ، والأمر الثانى أن أبسط وسائل اللعب هى اللعب بالتراب أو الرمال .

يبدو لنا أن الشاعر الرقيق أبو القاسم الشاذلى كان صادقا ، فى تصوير استمتاعه باللعب أثناء طفولته ثم تصوير معاناته بعد ما بلغ سن الشباب .

وإذا تابعنا بانتباه ما يقوله الشاذلى نجد أنه يحمل اشارات مباشرة وغير مباشرة الى لعب الأطفال فى شمال افريقيا من خلال تجربته الشخصية فهو يقول :

سوى مريح السرور
وقطف تيجان الزهور
تحت اعشاش الطيور
فلا نضج ولا ثور
أسراب الفراش المستطير
أو نثرثر أو ندرور
وليس يندركنا الفتور
من المرح المثير
مجنحة تطير
والسداجة والطهور
بأهلها أو لا تدور
مشبوب الشعور
ويزحف الكون الكبير

الهواء : وفيه يمارس ألعاب القفز أو الوثب - محاولة الخروج من جاذبية الأرض - وصيد الطيور ، وتطير الأشياء التى لا تطير - كطائرات الورق - أو القراطيس التى تشبه الزوارق أو الطيور .

النار : وبها يمارس ألعاب ، اشعال النيران فى مناسبات معينة ، والمهرة من اللاعبين يمارسون لعبة بلع أو اطفاء النار داخل أفواههم .

التراب والرمل : وبهما يمارس الانسان الشعبى عشرات من الألعاب منها تشكيل الطين ، أو بناء بيوت التراب والرمل أو السبيجة ، أو الحجلة ، أو السبات الخ .

المطلوب للانتصار على العقبات والصعوبات
التي تواجه الانسان .

لكن كلمة الجري ذاتها ، وهي أبسط أنواع
اللعب الشعبي ، ترد كثيرا في نوادر اللصوص
والشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي وما بعده ،
ومنهم من كان مشهورا ، بأنه يغير ويسرق ، فاذا
طارده الفرسان أصحاب المتاع المسروق ، أطلق
العنان لساقيه فسبق الخيل ذاتها .



ومما يلفت النظر أن عناصر الطبيعة التي
أشرنا إليها ، هي نفسها العناصر التي تصور
قدماء الفلاسفة الاغريق وغيرهم انها هي التي
يتألف منها كيان الانسان .

ان التقسيم أو التصنيف للألعاب الشعبية
عندنا والذي نفضله ليس جغرافيا ، وليس
محدودا بحدود البيئات الاجتماعية المختلفة التي
تتألف منها المجتمعات البشرية العربية ، وانما
نفضل أن نقسمها على النحو التالي :

- ١ - الألعاب البسيطة الفردية والجماعية .
- ٢ - الألعاب المركبة أو المعقدة .
- ٣ - ألعاب المهارات الخارقة .
- ٤ - ألعاب السيرك .

لنبدأ بالألعاب البسيطة الفردية والجماعية ونأخذ
أول خيط فيها ، ولنبدأ بالألعاب المعتمدة على
جسم الانسان .

سنلاحظ كيف تدرب الأم طفلها الرضيع
على تحريك أطرافه أو رفعه في الهواء (الهشكة)
ثم كيف تعلمه المشي .

لكن أول خيط في الألعاب التي يعتمد فيها
الانسان على جسمه هو الجري . وهو يدخل في
عدد غير محدود من الألعاب الشعبية الأخرى .

مثلا : السباق بين الأطفال والصبيبة بل
الشباب : لعبة الاستغماية ولعبة عسكر وحرامية
وتسمى في بعض البلاد العربية النسواطير
والحرامية ، وألعاب صعود التلال والهبوط على
سفوحها ، وألعاب كرة اليد الشعبية . . الخ .

والجري في حقيقته اختبار لقدرات الانسان
الجسمية على الانطلاق فوق التراب أو الرمال ، وهو
أيضا اختبار لمرونة عضلاته وقوة احتماله .

وهناك مثل شعبي يقول :

« الجري نص الشطارة » ، وهذا المثل يضرب
للمهارة في تجنب المأزق والمواقف الحرجة ،
ومعناه الحرفي : الهروب السريع من مواجهة
المأزق أو الموقف الحرج ، ويعادل نصف الذكاء

وفى مصر أنواع من لعبة الحجلة • وإذا فتحنا القاموس المحيط أو لسان العرب ، وجدنا أن كلمة حجل تعنى أن يرفع الرجل رجلا ويمشى على أخرى متريشا • وقد يحجل الرجل مقيدا - أى يقفز على رجله معا •

ويقال فى اللغة حجل الرجل حجلا وحجلانا

وكلمة الحجلة فى مصر يقابلها فى بلاد الخليج وبعض أنحاء الوطن العربى كلمة دحندح أو كلمة الحيلة •

ويلعبها الأولاد والبنات

وفى مصر تسمى « الأولى » أو « الحجلة » • ويتألف الملعب (لعبة العفريتة) من ٨ مربعات والمربع السابع يسمى بيت العفريت •

وهناك لعبة رجل الحمار وتتألف من تسع خانات •

وهناك أولى ربعة من أربع خانات •

وفى المشرق العربى ، يغلب أن يسوى ملعب الدحندح أو الحيلة من تسع خانات هى :

الوحد

التنى

الثلاث

اسكبنى (أضيق الحدود)

الدبة

المستراح

الجنة

النار

مدق البزار

المطلاع

اذن الحجلة نوع من أنواع القفز أو النط

وأهم أنواع ألعاب القفز البسيطة :

نط الحبل - وهو ذائع فى البلاد العربية

والنط أو القفز بقدم واحدة والفائز هو الذى

يقطع مسافة أطول من غيره •

وهناك ألعاب أخرى يعتمد فيها الانسان على

جسمه أهمها : حمل اللاعب لأجسام اللاعبين معه

- بالتبادل - « أنا النحلة وانت الدبور » •

وفى مصر هناك لعبة « عنكب شد واركب » التى يلعبها ثلاثة أحدهم عنكب الذى يحمل على ظهره اثنين من اللاعبين معه ، وعندما يقول أنا عنكب يرد اللاعبان شد واركب ويتشادان ويحملهما وهو يمشى على يديه وقدميه ، ، وهناك لعبة « كرسى المملكة » ، وفيها لاعبان يشبكان يديهما ويحملان لاعبا ثالثا يطوحانه ثم يلقيان به فى الهواء •

وهناك ألعاب شعبية أخرى كثيرة ومتنوعة

ويستخدم فيها الانسان أبسط الأشياء ونبدوها بلعبة « الفرقلة » التى يستخدم فيها منديل مطوى بطريقة معينة ، يضرب بها الفائز غريمه ، وهى لعبة عربية أصيلة وقديمة • يحدثنا ابن سيده فى كتابه **المخصص** عن « المخرات » فيقول **المخرات** منديل أو نحوه يلوى فيضرب به فى اللعب أو يلف فيفزع به •

ونجد فى قاموس لسان العرب ان المخاريت واحدها مخرات وهو ما تلعب به الصبيان من الحرق المفتولة ، ومما يدلنا على قدم هذه اللعبة فى التراث الشعبى العربى ما جاء فى قصيدة للشاعر عمرو بن كلثوم « الذى قال :

كان سيوفنا منا ومنهم

مخاريت بأيدى لاعبيننا

وهناك اللعبة التى نسميها فى مصر بلعبة الطاب ويسمونها فى الكويت والخليج وبعض البلاد العربية طاب روك وفى هذه اللعبة يستخدم اللاعبون جزءا من جريد النخل يجعلونه كالعصا ، وقشاطات - هذا فى مصر - عبارة عن شرائح قصيرة من الجريد يسوى أحد جانبيه فيكون أبيض ويترك الآخر أخضر ، يضرب اللاعب العصا بالشرائح ، فإذا انقلب أغلبها على اللون الأبيض كان فائزا ومد غريمه - أى جعله يرفع قدمه ويضربه بالعصا بعدد الشرائح البيضاء •

هذا نوع من لعبة الطاب فى مصر ، أما فى البلاد العربية فيصنعون أربع عصى صغيرة من الجريد طول كل واحدة منها ثمانى بوصات وعرضها ١/٢ بوصة • ويقطع جانبا منها مستويا أملس أبيض ، ويبقى الوجه الآخر أخضر ويسمونه (الاسود) ثم يمهّد اللاعبون نوعا من السبيجة

ويروى عن عائشة رضى الله عنها أن النبى
الكريم (ص) قدم من غزوة تبوك فرأها تلعب
بالبنات أى العرائس فقال لها :

ما هذا ؟

قالت : بناتى

ورأى النبى الكريم بين عرائسها فرسا له

جناحان ، قال :

ماذا أرى وسطهن

قالت عائشة : فرس

قال النبى الكريم

وماذا الذى عليه

قالت : جناحان

قال النبى الكريم :

فرس له جناحان !

قالت عائشة رضى الله عنها

أما سمعت أن لسليمان خيلا لها أجنحة ،
فضحك النبى حتى بدت نواجذه .

فى مصر تجهز إفتيات العرائس من القطن
ويجعلنها على شكل فتاة عذراء مكحولة ذات
ضفائر ، وقد يجهز لها بيتا .

أما الفتيات العربيات فيجمعن أدوات اللعب
والزينة ليلعبن بها ويعملن حفلة عرس للعرايس
وهذه الأدوات يسمونها « بروى » - أما العروسة
الكبيرة فيسمونها كرديه .

والحقيقة أن هناك ذخيرة كبيرة من ألعاب
الأطفال - ولعلنا لا ننسى لعبة « النحلة » . التى
يلعبها الأولاد عندنا .

وفى البلاد العربية الأخرى يسمونها « الفرارة »
وهى البكرة المثقوبة التى يطوى عليها خيط مثبت
فيها ثم تفر بواسطة شد هذا الخيط .

وهناك البلبول - وجمعه بلابل وهى قطعة

مرتبة على صفوف أربعة . ويكون عددها طولا
فرديا سبعة أو تسعة أو ١١ أو ١٣ أو ١٥ من
كل صنف .

ننتقل الى أبسط ألعاب المهارات الحسابية وأهمها
لعبة السبيجة والمنقلة والضامة والشطرنج والنرد .

وأذكر هنا ما قاله ادوارد ويليام لين الذى زار
مصر عام ١٨٣٢ وقال لنا .

« ان أكثر ألعاب المصريين ثلاثم طبائعهم
الهادئة ، وهم يجدون لذة كبيرة فى لعب الشطرنج
(السطرنج) والضامة (الدومينو) والنرد
(الطاولة) .

والسبيجة لعبة ذائعة حتى الآن وهى لعبة أدواتها
أن يكون « ملعبا صغيرا » من التراب تحفر فيه
أعداد محددة من الحفر ، ويتبارى اللاعبان فى ملء
الخانات بالحصى . وتسمى السبيجة فى بعض البلاد
العربية بالحالوسة ويكون ملعبا من الخشب .

وهناك نوع من السبيجة تسميها العرب الخزة
وهى من ألعاب الحصى للرجال والنساء منذ الجاهلية
وعدد الحصى المستخدم فيها يكون ٩٠ حصوة .

وتختلف خانات السبيجة - فهناك السبيجة
الخمسائى والسبعائى والتسعائى وظننا أن المنقلة
لعبة قريبة من ألعاب السبيجة . والمنقلة هى لوحة
من الطمى أو الخشب ذات تجاويف نصف كروية
- وكل تجويف يسمى بيتا - وعدد البيوت
١٢ منتظمة صفين ، واللاعبون يستخدمون ٧٢
ودعة صغيرة أو حصوة .

وقبل أن ننتقل الى الألعاب الشعبية الأكثر
صعوبة وتعقيدا نتكلم عن أهم وأقدم ألعاب
البنات : وهى اللعب بالعرائس .

وفى بعض البلاد العربية يسمون العرائس
« ألعاب » ومفردها « اللعبة » وفى العراق
« اللعابة » وفى شبه الجزيرة « البنات » .

وقد قال عنها أحمد تيمور انها كانت معروفة
عند العرب منذ القدم وكانت تسمى بالبنات
وفى القاموس المحيط أن كلمة البنات تعنى
التمائيل الصغار يلعب بها .

خشب مستديرة مستطيلة طولها عشرة سنتى ،
مدببة فى أسفلها ، وفيها مسمار صغير .

ويقوم اللاعب بأن يلف خيطا طوله متران تقريبا
حول البلبول ويفره على الأرض بواسطة جذب
الخيط بقوة .

وهناك كثير من ألعاب الأطفال تصاحبها نداءات
خاصة أو أغان تناسبها .

وهناك أغان تصاحب الظاهرات الطبيعية
الشاذة مثل خسوف القمر فى قرى الصعيد حتى
الآن اذا خسف القمر أى ذهب ضوءه كان الأطفال
بناتا وصبية يدقون على الصفيح ويسيروا وهم
يغنون :

يا بنات الحور

سيبوا القمر

ده القمر مخنوق

وما عندناش خبر

وفى الكويت يقوم العامة والأطفال بعمل
تهليلة فيقول أكبرهم سنا :

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

ويرد عليه الجميع بنفس العبارة

ثم يقول الأكبر سنا :

مولانا يا مولانا يا سامع دعائنا

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

وندور بالمصاحف نبي رضا مولانا

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

محمد زين كله زين مولود الضحى الاثنين

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

محمد على سجدته جاته الغزاة وزاوته

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

هلى قمرنا يا حوته هدية هدية

كانوا يعتقدون ان حوتا كبيرا يبتلع القمر وانهم
بهذه الادعية ينهرون الحوت فيستجيب لهم .

وهناك أغان ألعاب شعبية خاصة بالمطر .
 والمعروف أن المطر فى مصر نادر أو قليل يثير مزح
الأطفال فيذهبون تحت رذاذه يغنون :

يا نظره رخي
على قرعة بنت أختي
بنت أختي قرعة قرعة
خدها الديب وطلع يرعى
طلعها بره الترعة

وهناك أغان تصاحب لعب الفتيات بالكرة .
ومثال ذلك أغنية تقول :

واحد اثنين ثلاثة

ابرة الخياطة

رايحه فين يا نينه

رايحه الجنيانة

تلعبى ايه يا نينه

العب الكوتشينة

مع مين يا نينه

مع الافندى

بابا جى امتى

جاي الساعة سته

راكب ولا ماشى

راكب بسكلته

بيضا ولا حمرا

بيضا زى القشطة

وسعوا له السكة

واضربوا له سلام

ونلاحظ أن كلمات الأغنية قاهرية ، كما هو
واضح .

لكن ألعاب الكرة الشعبية الأصيلة والقديمة
متنوعة .

بالنسبة للأولاد هناك طب الميس أو أول سنو

وبالنسبة للكبار هناك لعبة اللقم وهذه
اللعبة يلعبها الشبان فى صعيد مصر وبعض البلاد
العربية ويصنعون الكرة من الخيش المكبوس كبسا
شديدًا بحيث تكون جامدة جدا ويعد اللاعبون
ساحة واسعة يقف عند طرفيها فريقان من الشبان،
يمسك كل واحد منهما بعضى عريضة بعض الشيء
ويبدأ اللاعب بأن يضرب الكرة بعصاه فى اتجاه
الفريق الآخر ، فيصدها أحد لاعبي الفريق
الثانى ، ويضربها فى الاتجاه المضاد وهكذا .

وبلعبة اللقم ننتقل بالفعل الى ألعاب الفتوة

— أى القوة — وأهم مميزات ألعاب القوة الشعبية أنها تعتمد ،

أولا : على التفوق فى القوة البدنية ومن ذلك ألعاب حمل الأحجار والصخور ولا توجد قواعد أو تدريبات علمية عليها .

وهناك أنواع من المصارعة — اختبار قوة اليدين والساعدين .

وقبل ذلك وبعده هناك صناعة الدقة فى التوازن — وهذه نجدها فى لعبة القفز على دابة وهى فى حالة انطلاق ، ولعل هذه اللعبة لعبة قديمة عريقة فى التراث العربى الخاص باللهو وألعاب الفتوة قدم التاريخ نفسه . أما أهم أنواعها فهى :

الوثب فوق الأجسام أو الأشياء ، وهو ما نسميه فى مصر النط .

وهناك نوع أصعب وأكثر تعقيدا ، وأشد دلالة على الصلاحية الجسمية وهذا هو الوثب فوق جمل أو حصان يكون واقفا .

وأصعب من هذا أن فتیان العرب ، وفتیان البدو ، وأهل الصعيد فى مصر كانوا يتدربون على أن يطلق الواحد منهم البعير أو الجمل ، ثم يقفز ليقف منتصب القامة فوق الهودج أو فوق السنام نفسه ويشترط فيمن يمارس هذه اللعبة الصعبة أن يكون فارغ القامة قويا سريع الحركة مسيطرا تماما على توازنه العصبى والا فانه يسقط ويصاب بجراح أو رضوض خطيرة فى العظام .

وألعاب القوة الشعبية تختلف عن ألعاب القوة الحديثة التى يعترف بها حكام الاولمبياد للألعاب الدولية .

ألعاب القوة الشعبية تتصف أولا بأنها ارتجالية لا تخضع لقواعد متفق عليها علميا وانما هى تخضع لتوافق عادات اللعب فى مجتمع معين .

وثانيا : هى متوارثة وفى مقدمتها قذف الأثقال الى أطول مسافة ممكنة — أعنى أن يتبارى عدد من

الفتيان فى قذف ثقل ، فمن يرسله الى مسافة أطول يكون هو الفائز .

وفى الماضى العربى كان قذف الرماح يدخل ضمن ما نسميه بألعاب القوة . وفى الحاضر يقابل قذف الأثقال الشعبية قذف الزانة أو الرمح أو الجلة (كرة الحديد) أو القرص الحديدى .

والفرق بين لعبة قذف الأثقال الشعبية واللعبة الأولمبية — أن الاولى تمارس تلقائيا لا يحدد فيها وزن الثقل الواجب استعماله ولا طريقة وقوف اللاعب أو جريه قبل رمى الأثقال أو طريقة مسكه للثقل ، بينما تحكم اللعبة الاولمبية قواعد دولية مستقرة تحدد نوع الثقل ووزنه ، وطريقة قذفه وطريقة الإمساك به . الخ .

وهناك مثل آخر لما نسميه بألعاب القوة الشعبية ، نراه ، أمامنا كل يوم تقريبا وهو أن يتعلق الصبى أو الشاب بجسمه ممسكا بفرع شجرة أو بحافة مرتفعة شيئا أو بأعلى بوابة ، ثم يطوح جسمه ذهابا وإيابا .

وهذه اللعبة هى بداية لعبة العقلة أى أن لعبة التعلق والتطويح تطورت فأصبحت لعبة العقلة .

ونحن نعرف أن ألعاب العقلة والمتوازيين والقفز عبر الحواجز ، أو اللعب على الحصان الخشبي ، دخلت ضمن الألعاب الاولمبية .

لكن لعب قذف الأثقال ليس فيما نعتقد هو النوع الوحيد لاختبار القوة البدنية فى الألعاب الشعبية . نعتقد أن القذف يقترب أحيانا بالمهارة .

ومثال ذلك ألعاب الرمى — أى التصويب بالسهم أو الرماح ثم رميها ، وهذه اللعبة لعبة فروسية ولعبة حرب ، وهى عربية أصيلة ، ونحن نعرف ان فتیان العرب أو فرسانهم فى الجاهلية كانوا يتنافسون فى الرمى ، فلما جاء الاسلام وبدأت المعارك الحربية بين المسلمين وغيرهم كانت وصية نبينا الكريم قوله الشريف — عليكم بالرمى .

أى اتقنوا الاشتباك مع العدو بأن تتفوقوا فى

التصويب ورمى السهام من أقواسها أو رمى الحراب والرماح بحيث تصيب أعداءهم .

وتحدثنا الكتب الموضوعة في تاريخ الحروب الإسلامية عن تطور الرمي ، وكيف أنه بدأ بالرمي بالنشاب والرماح أو المقاليع والأجبار التي يستخدمها المشاة إلى أن أصبح نوعين رئيسيين : نوع هو الرمي بالسهم الذي يتولاه المشاة ليغطوا تقدم الفرسان ، والمقاتلين بالسيوف . ونوع يتولاه رماة الفرسان ، وهم يهاجمون العدو .

كما نعرف أن تنظيم صفوف المجاهدين الإسلاميين بدأ بالزحف في صف واحد ، كما لو كانوا خارجين صفا واحدا من المساجد .

وبعد أن اشتبكوا مع الجيوش الفارسية والرومانية الشرقية أعيد تنظيم قوات المسلمين بحيث انقسمت إلى فرق - منها فرق الخيالة الجسورة (التي تقابل فرق الصاعقة الآن) ومنها أنه كان لكل فرقة قلب وجناحان بحيث تستطيع قوات المسلمين المنظمة في شكل مربع ناقص الأضلاع أن تطبق على قوات أعدائهم ، وتحاصرها ، داخل كماشة المربع أو بين فكيتها .

لكن الرمي بالرماح والسهم والنبال هو في العادة من وسائل الحرب في عصورها السابقة وقد تدخل في ألعاب القوة والفروسية ، ولكن السؤال هو ما هي أنواع الرمي الشعبية الأخرى ؟

هناك بالطبع لعبة النيشان أو الرمي بالنبال - رمي الحصى بالنبال - التي يمارسها الصبية ، ولعبة المقلع . والمقلع : عبارة عن حبل مفتول من ليف النخيل ينتهي بطرف عريض قليلا ، يضع فيه الصبي مجموعة من الحصى ، ثم يدير المقلع عددا من المرات ، ويطلق منه الحصى . وهذه اللعبة قد يمارسها الصبية للتسلية ، أو قد يستخدمونها في طرد العصافير والطيور بعيدا عن الحقول ، أو قد يستخدمونها في صيد الطير - مثلها في ذلك مثل النبل .

هذا الحديث يجرنا إلى نوع آخر من ألعاب الفتوة - وهي ألعاب الصيد . وينبغي أن نؤكد أن

الثقافات الشعبية (أي حيلة ممارسات الإنسان في انتزاع لقمة العيش والملبس والمأوى) تجعل الصيد من أقدم الوسائل تاريخيا، بل تجعله أقدم من الزراعة . وإذا أخذنا بأراء علماء الحضارات والثقافات والتاريخ قلنا أن الجنس البشري بدأ بالتقاط الثمار التي تطرحها الأشجار والتقاط الأسماك التي تلقيها الأنهار أو البحار وهي ميتة ، ثم تدرج من جمع الثمار إلى صيد الحيوان والطيور - الحيوان البري والمائي . والطيور البري والمائي والحيوان والطيور البرمائي .

ثم تدرج من مرحلة الصيد إلى مرحلة الرعي أي إلى مرحلة استئناس الحيوان واستخدامه ومنها تدرج إلى الزراعة أي تدرج إلى مرحلة استئناس مصادر المياه والأرض .

وفي ظننا أن هذا التدرج ينطبق على كافة الأمم بما فيها الأمة العربية سواء كانت مجتمعاتها تعيش في الصحاري أو كانت تعيش في وديان الأنهار وسواء كانت تلك المجتمعات تمارس الرعي أو الزراعة أو الصيد . وعلى ذلك فالصيد من أقدم الألعاب ومن أقدم وسائل الحصول على مواد الطعام والملبس والمأوى .

ونستطيع أن نقول أن أهم أنواع الصيد الجارية في الحياة الشعبية العربية تتجه إلى صيد ثلاثة أنواع رئيسية هي :

صيد الطير وصيد السمك وصيد الحيوان .

وبالطبع تختلف ألعاب صيد كل نوع من هذه الأنواع باختلاف البيئات العربية . كما تتحدد مواسمها المناسبة باختلاف المناخ ، كما تتغير وسائل الصيد وأدواته ، باختلاف المواد الأولية المتاحة للإنسان الشعبي في هذا الموقع أو ذاك .

ولنبدا بصيد الطيور في البلاد العربية ونتناول أنواعه وطرائق الصيد أو الوسائل المستخدمة فيه .

وأولا ما هي أهم أنواع الطير الذي يتجه إليه الصيادون المحترفون والصيادون الهواة أي اللاعبون لعبة الصيد .

أهمها في مصر بالنسبة لألعاب الصيد ،
العصافير على اختلاف أنواعها ثم اليمام والحمام
البرى وقد يصطاد الصبية الهدهد وأبو قردان
بالرغم من أن العرف الشعبي يستنكر صيد
أبو قردان لأنه صديق الفلاح يقتات بأكل الحشرات
والديدان الضارة بالزراعة .

وفي العالم العربى هناك أنواع من الطير
التي يتجه إليها الصيادون المحترفون وتتجه إليها
بذلك ألعاب الصيد .

ولكننا نلاحظ أن بعض الطيور تقيم طول السنة
في أماكنها ، خاصة في المناطق الزراعية وأهمها
العصفور واليمام والحمام البرى .

وبعضها الآخر يأتى مهاجرا من المناطق الباردة
الى المناطق العربية في مواسم الدفء كالربيع
والخريف .

في مصر مثلا ، يتم صيد البلبول والسيمان
والغر والبط في موسم الخريف الذي يبدأ بشهر
نوفمبر وفي بلاد الخليج والكويت وأطراف شبه
الجزيرة العربية والشام يفد إليها أنواع كثيرة من
الطير منها :

السنونو : وهو طائر الخطاف ذو الذيل الذي
يشبه المقص واليمام وأبو قردان والصقر .
والصرد والأوز البرى والقطا والنورس والحضيبي
والزرزور أى العصفور والشاهين .

وقد أحصى بعض الباحثين أنواع الطير التي
يصطادها المحترفون والصبية اللاعبون في المناطق
العربية التي أشرنا إليها فاذا بعددها ٤٧ نوعا
والفترة أو الموسم المفضل للصيد هو شهور
مارس وابريل ومايو .

وأقدم وسائل صيد الطير الشعبية بأبسط
الوسائل : وهي برميها بالحصى (النبال)
وصيدها بنصب الفخاخ ذات الأنواع المختلفة ،
وأبسطها الفخاخ الخشبية ثم الحديدية ، ثم
صيدها بواسطة الشباك وهذه الوسيلة تستخدم
خاصة بالنسبة للطيور المهاجرة التي تفد من
مناطات بعيدة ، فاذا وصلت الى الشواطئ ذات
الأحراش كشمال الدلتا ، أو شواطئ البحار

كأنشام والخليج ، كانت مرهقة وفي العادة يكون
الصيادون قد هياؤا أماكن الصيد متسوارية ،
فنصبوا الشباك في صفوف متوالية ، وفرشوا
أنواعا من الحبوب وراءها ، ووضعوا بعض الطيور
أو نماذج قريبة منها في الأرض .

وعملية صيد الطير المهاجر في غاية من
الصعوبة ، لأن هذا الطير بالرغم من إرهابه يرسل
طلائع - أفرادا منه تستطلع المكان الذي ستهبط
فيه ، فاذا اطمأنت الى هدوئه والى أن به طعامها
والماء اللازم لها ، حطت فيه بال مئات ، وعند ذلك
يسحب الصيادون أطراف الشباك لتطبق عليها
أو يسحبون الخيوط التي تتحكم في الشص فتطبق
على الطير .

ونسلم في منطقة الخليج عن أداة لصيد الحمام
اسمها الجزة ، وهي عبارة عن شبكة مخروطية
الشكل ، قمها واسع وتتألف من نسيج له فتحات
ضيقة وتتصل بعضى طويلة ، فاذا وقع الطير فيها
شد اللاعب خيطا معيناً يغلق به قمها ، فيصبح
الطير أسيرا داخل هذه الشبكة .

لعلنا نقف قليلا أمام الفخاخ ، لأنها تستخدم
في صيد الطير وبعض أنواع الحيوان ونسأل أولا
هل كلمة الفخ عربية أصيلة ؟

ونحن نؤكد ذلك اذ نجد الكلمة دالة على المعنى
المستخدم حاليا في أقدم القواميس ، والفخاخ
مفردتها فخ .

وفي مناطق الخليج وشبه الجزيرة يحرفون هذه
الكلمة ، فتصبح أفخاخ في العاميات الدارجة .

وأهم أنواع المواد التي تصنع منها الفخاخ هي
الأنواع المصنوعة من الخشب والخيزران والحديد
وقرون الحيوان ولها أسماء كثيرة جدا حسب
شكلها .

أما الأقسام التي تتكون منها الفخاخ في المأثور
الشعبي بالبلاد العربية فهي : الحديدية والطاردة
التي تطبق على الطائر ، وهناك المزوار وهو
عبارة عن خشبة مستطيلة على قدر اتساع الحديدية
والطاردة .

ثم هناك السير - وكان يعمل من أمعاء الذبائح

وقد يصنع الآن من المطاط ، جزء من عجلة السيارة ، ثم هناك المد - وهو خشبة صغيرة تربط فى طرف المزوار ويمسك بالطعم الذى يسمونه الزندة .

وأهم أنواع الطعوم المستخدمة فى صيد الطير: الديدان ، والحشرات وأحيانا الحبوب .

ونسمع أيضا كلمات الساليه والمشرع : وهما نوعان من الشباك أما الساليه فشبكة تنصب فوق شجرة السدر أو العوسج وتغطى نصف الشجرة ويكون شكلها مخروطيا . وأما المشرع وجمعها مشارع فهي شبك صغيرة توضع على أحواض المياه التى يأتى إليها الطائر الظامى فيصطاده الصياد بهذه الشبكة .

ننتقل الى صيد السمك وأهم أنواعه التى يصيدها المحترفون والهواة واللاعبون . ان أسماك البحر غزيرة الأنواع جدا ، لكن أهمها فى مصر الأسماك النيلية كالأمشاط والرعاد والقرايط ، وكلاب البحر ، والبياض ، وهى أنواع مقيمة موجودة طول السنة .

وقبل بناء السدود ، وفى الأزمان القديمة ، كان يدخل ضمن حيوانات النهر صيد التماسيح ، وعجل البحر .

وفى المياه المالحة المصرية هناك أنواع أخرى من السمك وحيوان البحر ، وأهمها البورى والجمبرى والسلحفاة المائية والحيتان الصغيرة غير الشرسة .

وأما أنواع الأسماك فى البلاد العربية فقد أحصاها لنا بعض الباحثين فوجدوا أن الأنواع المذكورة منها فى القواميس وكتب اللغة العربية القديمة تصل الى ٣٤ نوعا من القرش والحوت (النهم) والكلب والرعاد ، والخطبوط والدلفين والسبيطى .

والأسماء الدارجة فى عاميات الخليج وشبه الجزيرة والشام تصل الى عشرات الأنواع بل مئاتها منها أبو شليمو والحمرء والشبوط والوز والذيب الخ .

وأهم وسائل صيد السمك وأقدمها على الإطلاق

والتي يستخدمها المحترفون واللاعبون هى الصيد بالحرايب ، وهذا الصيد كان ينطبق على صيد الوحش المائى - كالحيتان والتماسيح وأفراس النهر .

ولكن صيد النعب يتم بواسطة السنارة أى الشخص أو بواسطة استخدام الغرابيل، أو بواسطة استخدام شبك الصيد .

بل يتم أحيانا - وكان ذلك متبعاً فى مواسم الفيضان - بواسطة الأيدي العارية مباشرة، وكان ذلك يتم فى الأماكن التى يترك فيها الفيضان مياهها فيها أسماك بالأراضى المنخفضة . ولم يزل الصيد بالأيدي متبعاً فى مزارع السمك التى تقام حول بعض المحاصيل الزراعية كالأرز مثلاً .

ننتقل من صيد الطير وصيد السمك والحيوانات المائية الى صيد الحيوانات البرية ، وأهم هذه الحيوانات التى تتردد أسماؤها وصيدها فى المأثورات الشعبية - نثرا وشعرا ورسميا ووشما - ينقسم الى نوعين :

الاول : الحيوان المفترس وأهم أنواعه الأسد والنمر والفيل والضبع والذئب والثعلب .

والثانى : الحيوانات البرية التى لا تأكل اللحم ومنها الغزلان والأرانب البرية ، والقردة والتسانيس وأشهرها فى الأمثال والنوادر والمواويل الأسد واللبؤة ، والنمر ، والغزال ، والقرد والأرنب والتمساح والشعبان والعقرب .

ويرمز الأسد فى المأثور الشعبي الى الرجل الشجاع القوى الذى يواجه خصمه وجها لوجه والذى يقتحم الصعاب بجسارة أو يقاتل بشجاعة .

ولذلك فنحن نسمع عن فرسان السير أنهم أسود ، ونرى فى أنماط الوشم رسم السبع أو الأسد موشوما على ذراع الفتى أو على صدره واللبؤة ترمز الى المرأة اللعوب ويظهر رسمها فى الوشم .

والنمر يرمز الى الصبى أو الشاب الذى يمتاز بالفراسة الشديدة .

والغزال ترمز دائما للمرأة أو الفتاة الجميلة الطروب ، خفيفة الحركة كحيلة العينين والتمساح يرمز للرجل الصلب العود المفترس .

والقرود هو الطفل أو الصبي الشاطر الذكي .
والأرنب هو الشخص الجبان الذى يخاف من ظله .

والشعبان الرجل الذى ينفث الكراهية ويلدغ الآخرين بأعماله الشريرة والحية هى المرأة التى تصنع نفس الشئ وكذلك فالعقرب هو الرجل أو المرأة التى تلدغ أو الذى يلدغ الآخرين بأعمالها أو أعماله المؤذية الشريرة .

لكن بعض رسوم هذه الزواحف المؤذية تظهر فى نماذج التوشيم ، واعتقادنا أنها تظهر كتمائم ضد الشر على أساس الظن الشعبى القائل بأن المثل يبرىء المثل أى يمنع أذاه .

لنعود لألعاب صيد هذه الحيوانات ، وأهم طرائق الصيد الشعبية للمحترفين وفى مجال ألعاب الصيد هى :

الصيد باليد : ويحدث ذلك مثلا فى صيد النسانيس بالمناطق الحارة من البلاد العربية . والطريقة أن الصياد يضع شرابا مسكرا ، فى أوعية يوزعها على الأرض فى المناطق التى ترتادها النسانيس ، فإذا شربت منها ودارت رؤوسها وأخذت تتطوح وتترنج اصطادها الصياد اللاعب والمحترف مسكا باليد .

الصيد بالفخاخ : وأهمها عمل حفرة عميقة وتغطيتها بأغصان الشجر ووضع ذبيحة عليها ، فإذا جاء الوحش أسدا أو نمرا ، لياكل الذبيحة وقع فى الفخ أو المصيدة .

وعندها تلقى عليه شسباك قوية ويشدها الصيادون .

الصيد بالرمل : رمى السهام أو الرماح أو حديثا إطلاق الرصاص - خاصة على الوحوش الحذرة السريعة أو الحيوانات غير المفترسة التى تقتصف بصفة الحذر الشديد والسرعة الفائقة فى الجرى وأهمها الأرنب البرية - التى يصعب حتى على الصياد الماهر بالرصاص أن يصطادها .

الصيد بمساعدة الصقور والكلاب : ويتم ذلك فى صيد الغزلان ، وبعض الطيور . لكن ينبغى تدريب الصقور على أن تنطلق لتضرب بجناحيها الفريسة ثم تتبعها الكلاب فتحاصرها الى أن يصل اليها الصياد .

والحقيقة ان عالم الصيد واسع جدا وغنى جدا وعريق جدا فى الحياة العربية وحياة الأمم الأخرى ولكن الحديث فيه مهما طال قد يقودنا الى أنواع أخرى من ألعاب الفروسية . ولنبدأ مثلا باللعب بالسلاح ونسأل ما هو أقدمهما وما هو مدى انتشارها فى الحياة الشعبية العربية ؟ .

وأقدمهما فى تقديرنا اللعب بالعصا ، وهذا النوع من اللعب ليس فقط عريقا فى الثقافات الشعبية جميعا وانما هو منتشر حتى الآن فى العديد من المجتمعات الشعبية .

وهو نوع من المبارزة . وألعاب الفروسية . نجد منه فى مصر أنواعا من التحطيب خاصة فى الصعيد ، والذى يتم وفقا لايقاعات مبنية على الطبل البلدى الكبير وله أصوله . فالفائز فيه هو الذى يستطيع أن يداور غريمه فى اللعب الى أن يجعله يكشف عن بعض أجزاء جسمه التى تعتبر أهدافا - كالرأس والجانبين فإذا مسهما اللاعب بعصاه (أى النبوت المصنوع من الزان فى العادة والمسقى بالزيت) أصبح هو الفائز .

والتحطيب يتم فى الأفراس ، وفى أوقات الفراغ يتدرب عليه الصبى والشباب ويمارسه الرجل العجوز سواء بسواء علامة على الفتوة والمهارة الجسمية .

ويأتى بعد ذلك اللعب بعصى أخف من الخيزران أو نحوه، وهو نوع من ابداء المهارة التى يمارسها الفتيان (الفتوات) .

وألعاب العصى موجودة فى كل البلاد المطلة على البحر الأبيض سواء كانت أوربية أو عربية .

وهناك اللعب بالأسلحة الحادة ، كالخناجر والسكاكين والمطواة ، وبعض حركاتها تدخل فى مدار الرقص بالسلاح ، وبعضها الآخر يدخل فى مدار ألعاب المهارات الجسمية الدالة على مرونة الجسم وصلاحيته .

ثم هناك اللعب بالبندق ، كما لو كانت عصيا ، أو اللعب بإطلاق الرصاص منها مع أداء حركات جسمية صعبة ، وذلك نراه عند البدو عامة وعند أهل الصعيد .

يسوقنا اللعب بالسلاح الى نوع آخر من ألعاب المهارات الجسمية وألعاب الفروسية ونعنى بذلك ألعاب الخيل .

والواقع أن مجال ألعاب الخيل فى البلاد العربية واسع جدا بقدر ما هو قديم متوارث . فالفروسية تبدأ من شبه الجزيرة العربية ليس فقط ، كنوع من المهارات الجسمية الفائقة ، بل انها تتناهى بحيث تصبح كلمة الفروسية، كلمة دالة على أخلاق مثلى أو أخلاق فاضلة من صفاتها الشجاعة والشهامة ، ومراعاة الآداب والمجاملة والكرم الخ، وقد انتقلت هذه المعانى من العالم العربى الاسلامى الى أوربا عن طريق المخالطة - خاصة فى الأندلس بأسبانيا وبعض أنحاء جنوب أوربا .

والسؤال الآن : من أين تبدأ الحديث عن الفروسية ؟

نريد أن نسأل أولا عن صفات الحصان أو الفرس التى تصلح للمشاركة فى ألعاب الخيل . نجد فى المأثور العربى الفصيح والمأثورات الشعبية وخاصة فى السير وقصص البطولات - نرى أن من صفات الحصان أو الفرس اللائق بالفارس أن يكون عربيا أصيلا له شجرة نسب .

ففى السيرة الشفاهية للهلالية مثلا الدائعة فى صعيد مصر نرى أن المهلب حصان أبى زيد ، أسود اللون ينحدر من أب وأم عربيين أصيلين ، ويصير فى الحرب صبر صاحبه البطل أبو زيد الهلالي » .

بل نسمع ما هو أدعى الى التأمل فاجدى الوقائع فى سيرة الهلالية ، تبدأ لأن حصانا لأحد فرسان الزناتى خليفة اقترب من فرس لأحد فرسان أبى زيد ، وقد اعتبر فارس أبى زيد أن ذلك أمر غير جائز لأن الحصان كان هجيناً ، أى لم يكن عربيا أصيلا ، ومن ثم يثور النزاع بالكلام ثم تبدأ السيوف تتكلم .



وهناك ألعاب فروسية أخرى تتم فوق ظهور الخيل أهمها التحطيب بين الفرسان . . واطلاق الرصاص ثم السباق .

ونسمع كلمة تضمير الحصان أو الفرس مفترنه بالسباق ومعنى التضمير أنه قبل إجراء السباق ، يقوم الفارس بعمل ريجيم اكل وشرب ، خاص بالفرس أو الحصان بحيث تضمم بطنه وتشد عضلاته اذا كانت مرتخية ثم يتدرب تدريباً معيناً قبل انزاله فى السباق .

وفى ملاعب السباق الحديثة يبدأ السباق باطلاق النار ، أما فى المرمح الشعبى يبدأ باطلاق الرصاص أو بدق دقة خاصة على الطبل الكبير ، ويكون الفرسان ممسكين بأطراف شال أو شيلان فى العادة ، فإذا سبق بفروسه أو حصانه الآخرين انتزع الشال ، ثم رفعه فوق سلاحه عندما يصل الى نهاية المرمح ويكون عندئذ هو الفائز .

وبقى من ألعاب الفتوة الشعبية ألعاب المصارعة البدنية .

والى الوقت الحاضر وعلى امتداد قرون ظلت ألعاب المصارعة البدنية أو ألعاب المارك أو العراك الشعبى ممارسة . ولكننا نلاحظ أن ألعاب المصارعة البدنية تكاد تقتصر على ألعاب اختبار قوة الساعدين والساقين - الاشتباك بالأيدي أو الشنكة بالسيقان ★ .

أما الصفات الجسميه . فهي ان يكون الفرس او الحصان سارح العود ، صغير الرأس ، طويل العنق ، سارح السيقان .

وتدريب الحصان او الفرس لألعاب الفروسية الشعبية ، يتولاه : نثر الناس حبرة بطنانح الخيل وبالأعراض المطلوبة . . ويبدأ التدريب منذ بدايه فترة ركوب الخيل ، وذلك التدريب يشتمل على الخبب . الجرى غير السريع الموقع ، ثم الجرى السريع ، ثم الونب فوق الحواجز ثم تدريب الحصان أو الفرس على أن تؤدي الدور المطلوب منها فى حلقه المرمح ، أو فى السباق أو فى ترقيص الخيل .

والمرمح هو الساحة التى يمهدها الفرسان واللاعبون وقد تكون دائرية أو مستطيلة أو تكون وادياً رملياً ناعماً منبسطة .

وأهم ألعاب الفروسية التى تمارس فى المرمح هى ألعاب مهارة الفارس والفرس أو الحصان .

مثلاً يبدأ التمهيد بدق الطبول الكبيرة فإذا سمعتها الخيل العربية المدربة ، أخذت تصهل وتدق الأرض بحوافرها ، وكأنها مستفزة للنزول الى الملعب ويركبها الفارس ، وفى يده مزر أو عصي طويلة .

وقد يبدأ فارس واحد اللعب بأن يقتحم حلبة الرمح ، ويجعل الفرس تدور وهو يطوح بعصاه أو يغرس المزرات فى وسط الدائرة .





د. غبريال وهبة

فن الأكروبات الشعبي الصيني هو غل في انقدم ٠٠ فقد أصبح فنا مستقلا بذاته منذ ألفى عام مضت ٠ ووصل لاعبوه الى مستوى رفيع من الخلق والمهارة في عهد أسرة هان الغربية (٢٠٦ ق م - ٢٤ م) ٠ فبرامج المنوعات التي ترجع الى تلك الأسرة كانت تشمل عروضاً مثل المشي على حبل مشدود ، والوقوف على اليدين ، والتشكيل الثلاثي الهرمي ، وتسليق الأعمدة ، والقفز بالكرات ، والوثب بالسيف جنباً الى جنب مع المدح السحرية مثل خفة اليد ، وابتلاع السكاكين ، والتهام النيران ٠

هذه المنوعات عشر عليها مصورة بحيوية في أعمال النحت الجداري البارز بالمقابر الأثرية ، وأعمال الحفر على القرميد والحجر ، والرسوم الجدارية في المعابد والكهوف ، والأشكال الزخرفية التي تزين الأرائي الفخارية المنتمية الى أسرة هان واكتشفت حديثاً في شانغونج ، وسيتشوان ، وهنان ، ولياوينج ، ومنغوليا الداخلية ٠

الشعبية ولهذا فهي تفيض بنبضات قوية من الحياة ٠ ومعظم الأدوات المستخدمة على المسرح هي أدوات شائعة الاستعمال مثل الأطباق ، طاسات الخمر ، السلطانيات ، الجرار ، أواني الزهور ، المناضد ، المقاعد والسلالم التي

وفن الأكروبات له مذاقه العذب لدى الصينيين لأن جزءاً كبيراً من حركاته مأخوذ من الحياة ٠ فمثلاً لعبة تسليق العمود والشوكة الطيارة تقوم على أساس حركات قطف الفاكهة والصيد ٠ ولعبة الشيطان وغيرها مأخوذة من حركات الرياضة

يستخدمها لاعبو الأكروبات بمهارة فائقة في أعمالهم البطولية الحالية التي تثير الدهشة والعجب في عروض تعكس الحكمة والجهد الشاق ، والشجاعة والبساطة ، والثبات والجلد والتفاؤل . . . وكلها من سمات الشعب الصيني العريق . وعلى مدى مشوار تاريخي طويل ، تطور فن الأكروبات الشعبي عبر طريق ملتو اعترضته الكثير من العقبات والعوائق . ففي الصين القديمة كان فن الأكروبات لا يعرض فوق المسارح بل كان من الفنون المتجولة التي تنتقل من مكان إلى آخر جلبا للتسلية . وعاش لاعبو الأكروبات حياة التشرد والطواف والتجوال من بقعة إلى أخرى يبيعون فنهم في الشوارع . ولما كان الكثيرون منهم غير قادرين على كسب عيشهم من ممارستهم فن الأكروبات لجأوا إلى مزاولة بعض الحرف اليدوية لتقييم أودهم . . الأمر الذي أدى إلى الحد من تطور ذلك الفن . وقد فقد العديد منهم حياتهم وهم يؤدون ألعابهم البهلوانية المثيرة التي تشتمل بالجملة ، إذ لم يكن هناك إجراءات أو تدابير وقائية لضمان سلامتهم وتحقيق الأمان لهم ، فنجم عن ذلك حوادث مميتة بين مقدمي العروض التي تتم على ارتفاع كبير من الأرض . وهكذا أصبح ذلك الفن الشعبي الذي يبلغ من العمر ألفي عام قاب قوسين أو أدنى من الانقراض في عام ١٩٤٩ .

بيد أنه بقيام الصين الحديثة ، بذلت حكومة جمهورية الصين الشعبية جهودا جبارة لحياء وتطوير فن الأكروبات الشعبي . وضمنت الحكومة لفناني الأكروبات عيشا كريما وتغير وضعهم الاجتماعي ، ووضعت نهاية لحياة التشرد والتجوال التي عاشوها من قبل ، وأصبح فن الأكروبات من العروض المسرحية المحترمة .

وكان من أثر هذا التطور الكبير ، ادخال كثير من العروض الجديدة وخاصة في ألعاب التوازن وحركات الشقلبة . وفي الوقت نفسه فإن عروض فن الأكروبات الشعبي التقليدي في الصين مثل : « الوقوف بالأيدي على هرم من المقاعد » و « رقصة الأسد » و « تدوير الأطباق » و « القفز خلال الأطواق » و « لعبة الشيطان » و « برج السلطانيات » لاقت ترحيبا حماسيا من الجماهير في الداخل والخارج .

ومن منطلق سياسة : « دع مائة زهرة تتفتح وتمتحرر من الأعشاب القديمة الضارة لتثمر الجديد » بذل فنانو الأكروبات في السنين الحديثة جهودا مضنية للنهوض بتصميم العروض ، ورفع مستواها ، وتعدد أنواعها فأضيفت كثير من البرامج الممتعة للألعاب الأكروباتية ، وارتفعت المقدرة الفنية على الأداء ، وزيدت المصاحبة الموسيقية ، وتم تصميم الأزياء على نحو أفضل ، بالإضافة إلى التجريب في ميدان الاضواء ، وتدريب أجيال جديدة من الفنانين .

وهكذا تفتحت ورود فن الأكروبات الشعبي إلى أقصى مدى ضمن غيرها من الزهور في حديقة الفن الصيني .

رقصة الأسد :

هذه الرقصة واحدة من أكثر فنون الأكروبات شعبية . . تلك التي كان يطلق عليها « عروض المحاكاة والتقليد » في الصين القديمة حيث يقوم فيها فنانو الأكروبات بتقليد الحيوانات وهم يرتدون أزياء أعدت لذلك . فرأس الأسد تصنع من عجينة الورق المزوجة بالغراء وغيرها من المواد فتتحول إلى مادة صلبة . أما سترته فهي من القنب والحريير المنسوج ، أو من شعر الياك وهو ثور التيبب الضخم الطويل الصوف لعروض المسرح . أما الأسد الأكبر حجما - الذي يهز رأسه ، ويحرك ذيله ، ويتدحرج فوق الأرض . . فيضطلع بدوره اثنان من لاعبي الأكروبات يقف أحدهما في الأمام ليسيطر على الرأس بينما يعمل اللاعب الآخر منثنيا ليتحكم في الجسم . وحين يكون الأسد صغيرا فإن لاعب واحد يقوم بدوره . وفي السنوات الحديثة ، قام فنانو الأكروبات بتوسيع نطاق عروض الريبيرتوار المثيرة لتشمل المشي فوق كرة موضوعة على أرجوحة أو الوقوف على مجموعة ركائز على شكل أركان منضدة . وهنا نرى كيف يستطيع فنانو الأكروبات من خلال مهارتهم الفائقة أن يبرزوا ما يتصف به الأسد من شجاعة وحيوية وميل للعب .

لعبة الشيطان :

إنها لعب مع الشيطان ، وهو دمية شعبية في الصين مصنوعة من الخيزران وبها ثقب مجوفة .

وحديثا تم ابتكار أنماط جديدة فيها يدير لاعبو الأكروبات الأطباق مع حركات التشقلب فى الهواء التى تضيف مزيدا من التلوين لهذا العرض التقليدى .

فن الأكروبات فوق الأعمدة :

هذا النوع من فن الأكروبات الشعبى الذى يستعذبه المواطنون ، وتمتد جذوره الى الصين القديمة قد تطور الى عدد من الحركات المستنبطة من العرض التقليدى . فنرى لاعب الأكروبات وهو يقوم بإسناد العمود الى كتفه أو فوق رأسه أو بطنه وهو يواصل ضبط مركز الجاذبية طوال مدة العرض بينما اللاعب فى الطرف الأعلى يقوم بحركات بهلوانية مثيرة بارعة تقسم بالجساسة كالتسلىق ، والقفز والانطلاق فى حركات زبركية لولبية ، والانتقال المفاجئ متجاوزا مكانه بوثبات سريعة خاطفة .

التلاعب بالأقدام :

التلاعب بالأقدام من عروض الأكروبات التقليدية . وتختلف أوزان الأدوات التى يستخدمها فنانون الأكروبات فى ذلك العرض . . . فهناك التلاعب بأدوات خفيفة مثل المظلات والأنايب المصنوعة من الخشب ، والألواح الخشبية ، والمراوح ، وهناك أدوات ثقيلة يتلاعب بها فنانون الأكروبات بأقدامهم مثل الجرار الكبيرة والمناضد .

وحين تتلاعب فنانة الأكروبات بمظلة فانها تفتحها بقدميها ثم تقوم بإدارتها فتبدو كما لو كانت تدور حول محور فى سهولة ويسر ورشاقة فى تناغم مع إيقاعات الموسيقى المصاحبة .

وعند التلاعب بجرة ملونة من الصينى وزنها خمسة عشر كيلو جرامات فان فنان الأكروبات يقذف بها الى أعلى وإلى أسفل وي طرحها ذات اليمين وذات اليسار فوق قدميه .

عروض التوازن :

تلعب عروض التوازن جزءا مهما من مشاهد فن الأكروبات . وفيها يقوم اللاعب أو اللاعبات

ويحمل لاعب الأكروبات فى كل يد عصا قصيرة مرتبطة بخيط يصل الى نحو المتر طولاً . ويقوم اللاعبون بحركات رشيقة يديرون فيها دمية الشيطان قاذفين بها الى أعلى وأسفل وإلى اليمين واليسار فوق الخيط فيصدر صوت طنين عذب يخف تارة ويعلو تارة أخرى .

هذا العرض ممتع للأذان والعيون ، وهو ينقل إلينا روح الأطفال وهم يلعبون :

الهرم :

يقوم بهذا العرض مجموعة من فناني الأكروبات الذين يحققون التوازن فوق بعضهم البعض محدثين أوضاعا متناسقة محكمة معقدة . وقد يتخذ اثنان أو ثلاثة أفراد من بعضهم نقاط ارتكاز ويتشقلبون فى حركات سريعة متتابعة .

هذا الجمباز الأكروباتى يتخلله أحيانا عرض كوميدى فكه ذكى ومتنوع يتصف بالقوة والجمال .

الوقوف على اليدين فوق كومة من المقاعد

رغم أن المقعد قطعة أثاث بسيطة الا أنه يصبح من أدوات الأكسيسوار المسرحية المتطورة المعقدة عندما يتوازن فنانون الأكروبات عاليا فى الهواء على أيديهم فوق كومات منها .

وقد يصبح أحد اللاعبين قاعدة لتوازن برج من المقاعد ولاعبى الأكروبات فوقها . وهناك عرض آخر يتضمن مجموعة من اللاعبين كنقاط ارتكاز لكومتين من المقاعد .

إدارة الأطباق :

ترتفع سستارة المسرح ببطء بينما الموسيقى تعزف خلف مجموعة من الفتيات يدرن الأطباق فوق عصى طويلة فتبدو مثل أوراق اللوتس وهى تتمايل مع الريح أو كأنها فراشات ملونة ترقص فوق الرؤوس . ومع التشكيلات التى تتغير باستمرار تبدو الأطباق الدائرة كما لو كانت مشكالا ، وهو أداة تحتوى على قطع متحركة من الزجاج الملون ما ان تتغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لا نهاية لها من الأشكال الهندسية المختلفة الألوان .

الأداء : رفس الشطلكوك ، وهو قطعة من الفلين ذات ريش ، بالقدم من الداخل والخارج ، وبالكعب من الخلف وفي أثناء الوثب .

لعبة الهراوة :

وهي لعبة من الأكروبات الصينية التقليدية التي تجمع بين عروض الأكروبات مع الرقص والموسيقى . وكانت لعبة الهراوة في الأصل يؤديها لاعب واحد ، غير أنها أصبحت أكثر تعقيدا عندما تعرض فوق خشبة المسرح حيث تطورت الى عرض جماعي .

الغاب الجمباز :

تؤدي الفنانات الغاب الجمباز بالحركة البطيئة وقد بلغت ذروة المرونة الجسدية وهن يتحركن في أوضاع ساحرة تفتن الألباب في عروض أشبه بالرقص .

التوازن فوق راجات ثابتة :

معظم الناس يقدرّون مدى صعوبة التوازن فوق دراجة ثابتة تتخذ كقاعدة تمارس من فوقها عروض الأكروبات التي نالها التطوير حديثا .

المشي على السلك

نشأ المشي على السلك من المشي على حبل مشدود . . ذلك الذي كان منتشرا طوال عدة قرون . وقد عثر على عمل من الحفر على قطعة من الحجر يرجع الى أسرة هان يمثل ثلاثة من لاعبي الأكروبات يمشون فوق حبل .

وتشمل العروض التقليدية : الجلوس فوق مقعد أو سلم متارجح والقياس برقصه الحرير الأحمر . وهناك عروض أخرى مثيرة كالوثب من وضع الجلوس للقيام بدورة قدرها ٩٠ أو ٣٦٠

بتحقيق التوازن لأشياء توضع على الرأس أو الجبهة أو الذقن أو قصبة الأنف مثل منضدة فوقها كومة من الفاكهة والأزهار ، أو عصا تستقر ثلاث بيضات فوق طرفها الأعلى . وأصعب هذه العروض هو تحقيق اتزان سلم متعدد الطوابق أو سلم من الآنية الزجاجية كما يسميهما فنانون الأكروبات أنفسهم ، والتي تتكون من طوابق من الزجاجات المملوءة بالنبيذ وصناديق زجاجية صغيرة تحوى مصابيح تعطي تأثيرا خاصا عندما ينعكس ضوءها في النبيذ . وقد يعرض هذا المشهد أيضا فوق لوح خشبي متارجح أو سلم للسائب الحركة غير مثبت في الأرض .

القفز خلال أطواق مثبتة فوق منضدة :

في هذا العرض يقفز لاعبا أكروبات خلال طوقين رأسيين مثبتين فوق منضدة مستطيلة . وهناك مشهد أشد صعوبة يؤديه أربعة من لاعبي الأكروبات يقفزون في وقت واحد عبر الأطواق بين حركات سريعة رشيقة .

تدوير الحبل :

هذه اللعبة مثل إزاعي البقر الغربي في الرديو وهي مباراة أو عرض للبراعة تجري بين رعاة البقر في مهارة تدوير الحبل . وهناك حلقة من النحاس مربوطة في أحد طرفي الحبل يمر منها طرفه الآخر مكونا أنشودة يمكن أن يتحكم لاعب الأكروبات في حجمها وهو يدير الحبل بحرية حول نفسه مع الوثب داخل وخارج الأنشودة ، تارة في سريعة وتارة ببطء في خفة ورشاقة الفهد .

رفس الشطلكوك :

وهذه لعبة شعبية للأطفال استخدم منها فنانون الأكروبات الشعبي الصيني مستويات جديدة تشمل أربعة أنواع من التكنيك الرئيسي في

العروض تجرى بمنتهى القوة مع قدرة فائقة
على الضبط والاحكام فى دقة بالغة .

أوضاع تؤديها النساء :

تطور هذا العرض من التشكيل الهرمى ليصبح
مجموعة مؤتلفة تضم ألعاب الجساز مع الرقص
حيث تشكل لاعبات الأكروبات أوضاعا تشبه
أوضاع النحت فى الفنون التشكيلية وتتناغم مع
الموسيقى المصاحبة .

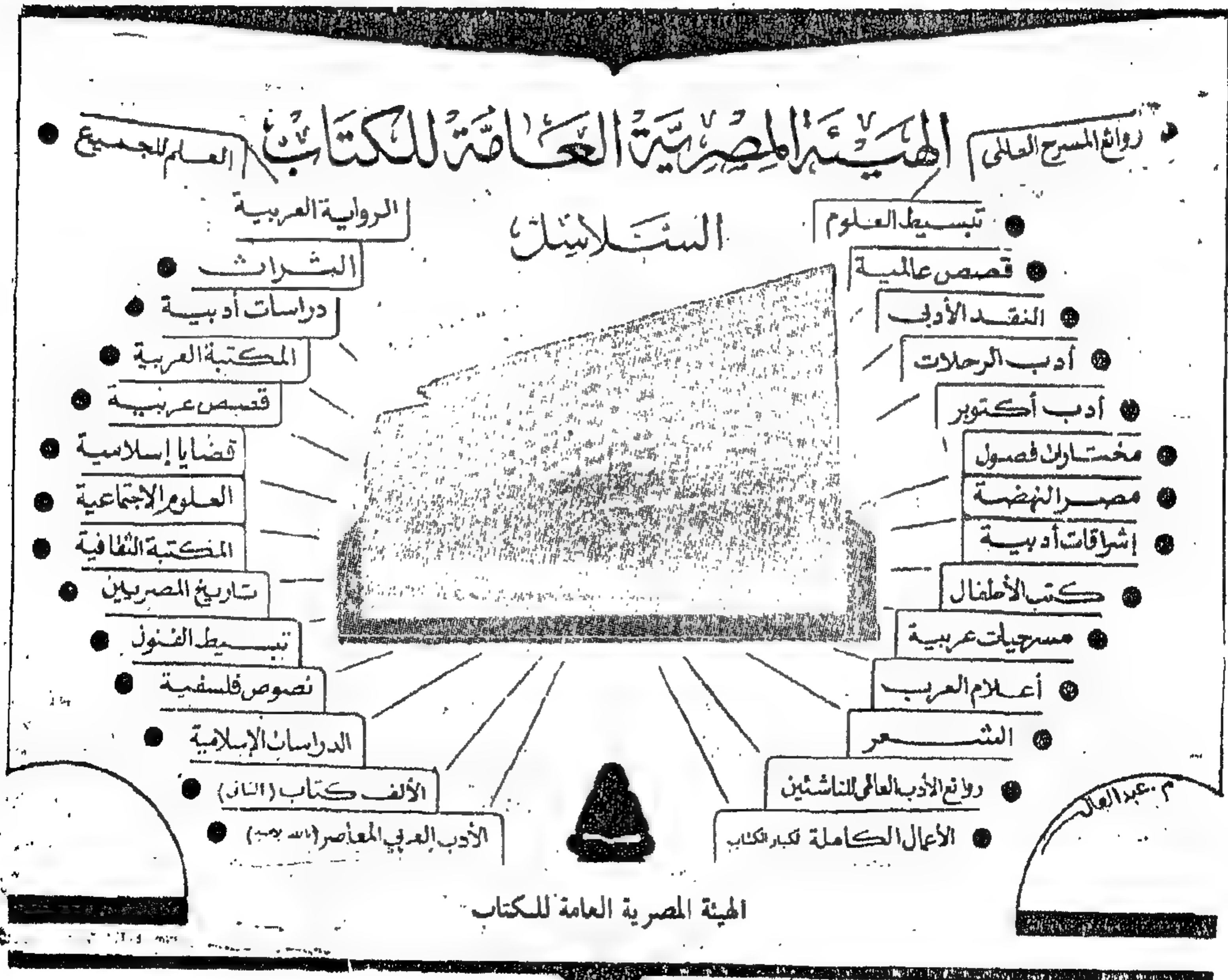
وتتميز هذه العروض بالبراعة فى الأداء الفنى
الذى يبرز رشاقة الحركة ودقة الاحساس مع جمال
التكوين .

درجة قبل الجلوس مرة أخرى ، أو الشقلبة الى
الأمام والخلف .

استخدام مطرد ثقيل فى ممارسة

التدريب :

المطرد المستخدم فى ذلك العرض عبارة عن
سلاح قديم مؤلف من رمح وفأس من فتوس
الحرب ويزن حوالى ٩٠ كجم ، ويرفعه لاعب
الأكروبات فوق رأسه ، ويقذف به فى الهواء ثم
يتلقفه بيد واحدة ، ويلوح به حول عنقه
ويدرجه فوق ظهره - وكل أنواع تلك



أحياء دراما الأراجوز

عادل العلي

« انه ينتصر على الجميع وعلى كل شيء ، الشرطة والقساوسة وحتى
الشیطان والموت ، ويبقى هو خالد لا يموت »

تعليق مكسيم جوركي على الأراجوز

ما زال الخلاف قائما حول نشأة الأراجوز في مصر ، من أين جاء ؟ ما موطنه
الأصلي ؟ وسر وجوده لدى شعوب متعددة وبأسماء مختلفة ★

وتتميز شخصية الأراجوز - رغم التنوع الثقافي - بأنها شخصية مأكرة ،
مشاغبة وقحة ، وبذيئة اللسان ، وهي في كل حكايتها ، أو معظم حكايتها تتحدث عن
نزواتها الجنسية ومغامراتها النسائية .

وكلمة (قراقوز) كلمة تركية مركبة من (قررة) وتعني في اللغة التركية (أسود)
(وقوز) يعني (عين) أي أسود العين ، ويفسر البعض العين السوداء بأنها العين
المتشائمة التي ينظر الأراجوز من خلالها للواقع ، بتشائم ، بعين ناقدة ، رافضة
للمواضع الاجتماعية .

الأيوبي وكانت كلمة أراجوز تطلق عليه بهدف
السخرية منه ، ولكن د. عبد اللطيف حمزة (١)
دافع عن قراقوش دفاعا مجيدا ووصفه بأنه كان
من أشد المخلصين لصلاح الدين الأيوبي وكان ركنا
أساسيا لحماية الدولة ، ويرجع د. عبد اللطيف
حمزة سبب هذا التشويه الى كتاب (الفاشوش

والبعض ينسب سواد العينين ، الى تلك القبائل
التي وفدت الى العالم الغربي والاسلامي ، وكانت
عيونهم سوداء ، ويقال ان شخصية الأراجوز .
شخصية غجرية ، والبعض الآخر يعتقد أن كلمة
الأراجوز هي تحريف لكلمة (قراقوش) وهو
اسم بهاء الدين قراقوش أحد وزراء صلاح الدين

(*) كتبت هذه الدراسة عام ١٩٨٦ . وقدمت كبحث في ندوة الشرقية المنعقدة في ٤ ، ٥ يناير ١٩٨٧ وكان
موضوع الندوة (مستقبل مسرح الثقافة الجماهيرية) .

(١) د. عبد اللطيف حمزة ، حكم قراقوش - كتساب الهلال - عدد ٣٧٤ لبرابر ١٩٨٢ .

فى حكم قراقوش) لابن ممانى الذى ظلمه ظلما شديدا .

عليها ، والخبيز عليها وكنس الدار عليها . . . الخ .

وبغض النظر عن هذه المشاكل ، مشاكل النشأة والتعريف الخ فنحن مهتمون هنا بالأراجوز كدراما شعبية .

تعتمد دراما الأراجوز على العرائس ، أى أن اللغة الدرامية الأساسية للأراجوز هى العرائس من خلال وسيط محدد هو اللعب بالعروسة التى يحركها اللاعب من خلف سائر (البارافان) دون أن يراه أحد من الجمهور .

وعرائس القفاز هى العرائس الأساسية للأراجوز وهى تصنع على شكل مماثل للشكل الاسطوانى للجسم ، وتصنع عرائس الأراجوز من الخشب والورق ويصمم لها ملابس خاصة بها ، والغالب أن تصمم فى وضع تعبيرى يدل على أعماق خصائص الشخصية التى تمثلها العروسة .

فعند تصميم وجه العروسة التى تمثل شخصية الجندى المملوكى أو التركى ، كان يراعى أن يكون قفاه عريضا ليبدل على شدة غبائه ، ولتنهال على هذا القفا العريض صفحات الأراجوز ولا تحتاج عرائس القفاز الى الستارة ، أو الاضاءة الخاصة ، بل يمكن عرضها على أى ضوء مما يساعد على انتشارها بين الطبقات الشعبية ، بالإضافة الى سهولة تنقله ، وقلة احتياجاته الفنية فكل (عدته) خيمة ذات ثلاث جوانب مقامة على قوائم خشبية يقف اللاعب خلفها مخفيا ويقدم تمثيلياته من رأس الستر .

يصف لنا د . على الراعى بعض مشاهداته للأراجوز ، يقول : (. . .) ولا زلت أذكر بعضا من حفلات الأراجوز شهدتها فى صباى فى ساحة الاحتفال بالمولد النبوى الشريف بمدينة الاسماعيلية ، وفى احدها كان الأراجوز يعرض اسكتشا قصيرا عن العلاقة بين زوج وزوجته ، الزوجة تأتى لزوجها شاكية . . . باكية ، فالعجين

ويحاول الزوج أن يهدى من روعها وأن يطيب خاطرها ، ولكنها ترفض السكوت بل تنتقل الى الردح والشبائم ، فيمضى الزوج فى محاولة استرضائها المرة بعد المرة ، دون جدوى ، فإذا الزوجة تقفز من الشبائم الى العدوان اليدوى .

وفجأة يغيب الزوج خلف السائر ، ثم يظهر معه هراوة ينهال بها ضربا على زوجته التى تهدأ وقتها فقط ، وترضى ثم تتحول علاقة التماسك بالأيدي بين الاثنين الى علاقة جنسية تظهر أمام المتفرجين حركاتها الرئيسية ، ويكون من نتيجتها أن تحمل الزوجة ويظهر وليدها على شكل دمية صغيرة .

ويعلق د . على الراعى قائلا : (كان يقوم بدور الزوج الأراجوز ذاته ، وهو الشخصية النمطية التى تجسد مكوناتها دائما فى بناء المهرج الشعبى ، خليط من المكروطية القلب والشجاعة عند الحاجة ، والجبن عند الضرورة ، وسعة الصدر حينما ، ثم الثورة المسلحة بالعصى دائما حينما آخر) (٢) .

ويجمع كل المهتمين - بالأراجوز - على أن التمثيليات التى كان يقدمها الأراجوز خالية من أى قيمة فنية أو أدبية وخلوها أيضا من أى مضمون اجتماعى ، أو التعبير عن فكرة هادفة ، ويقولون أيضا لم يقصد بالتمثيليات الا التسلية الضحلة أو الاضحك الرخيص وسماع التعليقات والقفشات بقصد السخرية من بعض الشخصيات والهزء بها ، كما أن الموضوعات التى تدور حولها تلك التمثيليات أو المحاورات كانت كلها هابطة المستوى ، ومعظمها قليل الحياء والأدب .

ورغم هذا ، فلقد كان الأراجوز ، لسانا معبرا عن حياة الشعب المصرى ، معبرا عن أفكاره وأذواقه واتجاهاته الفكرية فى انتقاد الأوضاع ، وتناول الطبقات الحاكمة بالنقد والتجريح

والسخرية بالتلميح والتصريح ، وكان من أحب وسائل التثقيف والتسليية واحدى وسائل التنفيس عن صدور الشعب المصرى من ظلم الحكام ، فالأراجوز كان يقدم بعض البطولات الشعبية ، أدهم الشرقاوى ، حرب بورسعيد ، حارة اليهود (٣) . بل ان صفع القفا التركى أو الملوكى عريضا وطويلا ثم الضرب عليه بصفعات الأراجوز يعد شيكلا من أشكال المقاومة مهما كانت درجاتها المتدنية .

ورغم بساطة الحكاية التى وصفها د . على الراعى إلا أنها تعكس نوع العلاقة غير المتكافئة بين الزوجة والزوج فالزوجة عليها معظم الأعباء ومن حق الزوج أن يلجأ الى الضرب لحسم الخلاف ، ثم تصوير الزوجة بأنها شخصية (نكدية) وأنها تستمتع بالضرب ثم الجنس كطريق للمصلح . وبهذه المناسبة اذا كان الأراجوز هو الزوج كما ذكر د . على الراعى فان (بخيته) (٤) هى زوجته وهى مشهورة بهذا الاسم كحرم الأراجوز .

اننا نجد شخصيات لها أبعاد نفسية ، تقدم نفسها من خلال حكاية أو موقف بسيط ومهما تدنى النص الأدبى المتواتر والمنقول والمحفوظ عبر الصدور ، نقول رغم هذا فهو يصور واقع علاقة . ويقدم شخصيات ، ثم النهاية المقصود بها الاضحاك .

تقول الباحثة السوفيتية (تمارا الكيساندروفنا) : (٥)

القراقوز وهو تجسيد الحكمة وبساطة وفكاهة الشعب العربى ، انه الانسان الفقير المنشأ الأمى . . الأخرق والحشن ، وكثيرا ما يقع فى مواقف صعبة ومع ذلك فهو لا يفقد الاحساس بالنكتة أبدا . ولقد كان هذا المهزار ، الشجاع ، الفطن الذكى والصامد أبدا أمام الصعوبات محبوب الجماهير على الدوام ، وتنطبق عليه كلمات

مكسيم جوركى التى قالها فى البطل الشعبى الروسى (بتروشكا) « انه ينتصر على الجميع وعلى كل شئ : الشرطة والقساوسة وحتى الشيطان والموت ويبقى هو خالد لا يموت » ولقد جسده الشعب الكادح نفسه فى هذه الشخصية الحشنة الساذجة ووجد انتصاره على الجميع وعلى كل المصاعب .

وشخصية الأراجوز شخصية ساخرة ، أذكر من جميع الشخصيات ، لا يخدعه أحد الا مؤقتا وله دائما النصر الأخير ، وهو معلق على الأحداث ، يتأمل غباء الناس من حوله فى مزيج من العطف والحزن والرغبة فى الإصلاح ، وهو أقرب الى المهرج الانسان (٦) .

وكانت أدواره عديدة منها ابن البلد ، والمدرس الريفى ، وزير النساء ، وناظر المدرسة . . الخ . وتعكس هذه الأدوار أنماط الحياة الشعبية ، فلقد عاش الأراجوز فى القرى والحوارى والأزقة وسط جمهوره ، وكان يقدم فنه فى وقت قصير للتسليية أو الافادة ولو بالتعليق على حاكم أو حدث معين ، وما زال الى الآن فى ساحات الموالد رغم ندرته الشديدة فهو مهدد ككثير من تراثنا بالدفن رغم صيحات وصرخات الانقاذ .

وهناك شكلان للأراجوز . ثابت ومتحرك .

الثابت عبارة عن خيمة فقيرة بيضاء أو ملونة ، بالاضافة الى ألواح من الصاج ، أما الخيمة فهى لرسم بعض الصور لشخصيات العرض وكشكيل من أشكال الدعاية ، من هذه الصورة ، صورة الأراجوز بطرطوره الأحمر ، والبربرى والشيخ ، ثم المرأة التى ترتدى الملاية الملف السوداء ، ويجلس أمام الخيمة رجل أو شاب يضرب على آلة (الترومبيت) وآخر على آلة (الترمبة) للاعلان عن العرض .

(٣) تسجيلات بمركز الفنون الشعبية عن الأراجوز .

(٤) تسجيلات بمركز الفنون الشعبية عن الأراجوز .

(٥) تمارا الكيساندروفنا - ألف عام وعام على المسرح الغربى ص ٨٧ ترجمة توفيق المؤذن - دار القارابى بيروت -

طبعة أول ١٩٨١ .

(٦) فنون الكوميديا - ص ٦٠ - مرجع سابق .

والجلوس على الأرض والرؤوس مرفوعة الى أعلى
نحو (العدة) وهى كل ما يتعلق بالأراجوز ويطلق
على هذه العدة (اسم ملجرتا) .

والشكل الآخر عبارة عن عربة صنعت من
الصاج والحديد على هيئة قاعة مستطيلة الشكل
لها مدخلان واحد فى الخلف للدخول وواحد فى
أحد الأجناب للخروج ، وتقام هذه العربة على
عجلات أربع وسمح بتصميمها على أن تجرها
دواب .

هذا بالإضافة الى الشكل العادى للأراجوز الذى
كان يحمله (الأراجوزاتى) على ظهره ويدور به
فى الحواري والأزقة والقرى كما تقدم من شرح .

ويعتمد لاعب الأراجوز فى عرضه على شيئين
مهمين هما العروسة والزماراة أو (الأمانة) كما
يسمونها ، وهى صفارة يضعها اللاعب فى نهاية
حلقة وهى تساعد على اخراج ذلك الصوت
المتميز للأراجوز ، ثم يقوم اللاعب نفسه بالتحدث
بصوته الطبيعى ان كانت هناك شخصية أخرى
تشكل ويغير من طبيعة الصوت ليناسب النساء
والرجال . و (الأمانة) عبارة عن قطعتين من
النحاس تم ربطهما بخيط من الصوف أو القطن
ومن أهم الأشياء ، قبل أن يضع اللاعب هذه
الأمانة فى حلقة يجب وضعها فى كوب من الشاي
الساخن أو قهوة سادة أو ليمون لازالة الصدا
أو لحماية اللاعب من التسمم) ومعنى اسم الأمانة
من (الأمانة) على حفظ سرها وعدم البوح بها .

ويقوم بالعرض فى الغالب لاعب واحد ، فهو
يغنى ، ويمثل ، ويلعب بالعرائس ، ويبدأ
العرض بأغنية يغنيها الأراجوز بصوته المميز
لتمهيد الجو وعودة الناس الى الجلوس والاستماع ،
وأشخاص التمثيلية اثنان أو ثلاثة وفى أحيان
أخرى يمكن لثلاثة لاعبين أن يلعبوا بستة
شخص .

ويطلق على الدور اسم (نمرة) ويوجد فى
عالم الأراجوز حوالى ٤٨ شخصية وعشرات
التمثيلات .

ان الأراجوز وسيلة تعبيرية قادرة على استيعاب
المعاني والأفكار وإيصالها للصغار والكبار ، ولفن
الأراجوز لغته الخاصة كوسيلة تعبيرية قائمة
بذاتها ، وهو وسيلة مثيرة وجذابة من وسائل
التعليم والتثقيف ، كما أن فن العرائس عموميا
ليس غريبا على الشعب المصرى فلقد عرفه فى كل
عصوره منذ المصريين القدماء وإلى عصوره الحديثة .

وهو بالنسبة للأطفال متعة لا توصف ،
ويقبلون على مشاهدته ، فيمكن عن طريقه تنوير
عقولهم وهو أسهل فى تعلمهم من الوسائل
التقليدية وكذلك الترفيه عنهم وهناك مناسبات
التمثيلات التوجيهية التى تقدمها العرائس
الصينية فى المدارس ومنها الأراجوز ، تهدف هذه
التمثيلات مباشرة الى توسيع أفق الأطفال ،
وتنمية مداركهم الفكرية ، وتبث فيهم روح الطاعة
وحب النظام ومبادئ الصحة والسلوك القويم .

ان الأراجوز دراما شعبية ، يعتمد فى لغته على
العرائس خصوصا القفاز وهو بسيط يتنقل من
حارة الى أخرى ومن قرية الى أخرى لقاء ثمن زهيد
للغاية ، فلا يوجد فيه تذكرة وإنما نظام (النقطة)
وكل حسب قدرته - بسبب ظروفه - ككثير من
فنوننا الشعبية ، والجمهور يقف على شكل دائرى
أو شبه خلية ، بسنطة فى تجهيزاته ، ولا يوجد
به ستارة ، وهو بسيط كما أسلفنا فى حكاياته .

ويطلق على فن الأراجوز فى بعض البلاد مسرح
الأراجوز ، وكلمة مسرح هنا تطلق على المكان
وليس على الأراجوز ، أى المكان الذى يشاهد فيه
دراما الأراجوز ، فالأراجوز هنا لا يعتمد على آليات
وتقنيات المسرح ولا على الممثل البشرى .

وللأراجوز فى بعض البلاد مؤلفون ومخرجون ،
ولدينا حياة المخرج الروسى (ابرازوف) (٧)
الذى سجلها مع فن الأراجوز .

(لو تخيلنا (٨) دارا كبيرة للملاهى يعمل على
أرضها القراء والحاوى ومسرح خيال الظل ومسرح
الأراجوز ، والمحيطون ، لاستطعنا أن نجيب
بالطاقة التمثيلية الكبرى التى تمتع بها أهل

(٧) ابرازوف - مسرح الأراجوز .

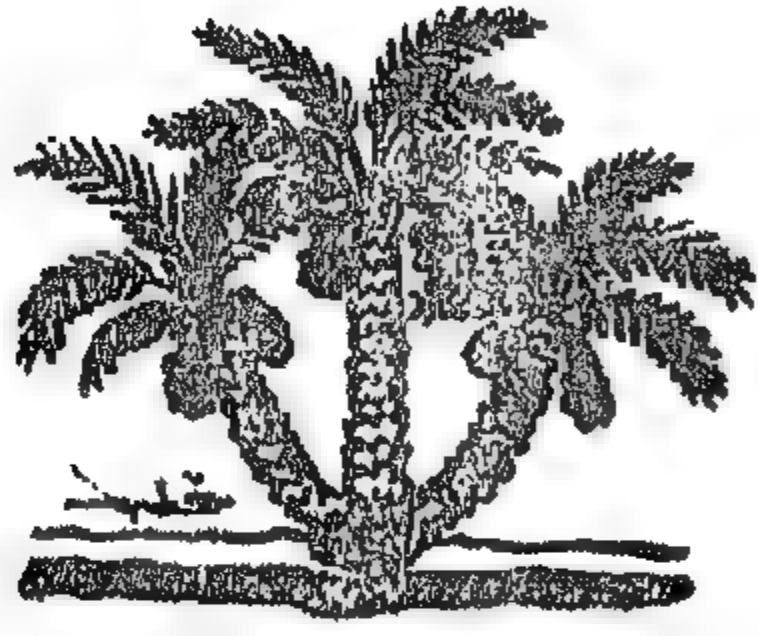
(٨) فنون الكوميديا - مرجع سابق ص ٨٢ .

بندنا قرونا طويلة ٠٠ أحيانا ٠٠ وسنوات طويلة
متصلة - أحياتا أخرى - قبل أن يفقد المسرح
البشرى الغربى الى بلادنا على أيدي فرق أجنبية
متعددة ، ثم فى شكل فرق مصرية بنيت فى
بلادنا ، وأخرى عربية أنت لتزورنا من سوريا
ولبنان) •

بعد هذا العرض الموجز عن الأراجوز لماذا

لا نبعث هذا الفن الشعبى ، ونعمل على احياء
شخصية الأراجوز الذى يستطيع أن يقول ويعلق
على أوضاع حياتنا الآن ؟

ولماذا لا يكتب المؤلفون نصوصا للأراجوز ؟
ولماذا لا يقوم المخرجون باخراج هذه النصوص ؟
ولماذا لا تتبنى الثقافة الجماهيرية هذه الفنون التى
تعد من صميم عملها ؟



المراجع :

- (١) مختار السويفى - خيال الظل والعرائس فى العالم - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ •
- (٢) د. على الراعى - فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى - الهلال - عدد ٢٤٨ - ١٩٧١ •
- (٣) سعد الحادى - الدمى المتحركة عند العرب - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٦ •
- (٤) تمارا الكساندروفنا لوتيتسييفا - ألف عام وعام على المسرح الغربى - ترجمة توفيق المؤذن - دار الفارابى - بيروت طبعة أولى - ١٩٨١ •
- (٥) سامى محمد حسان - دراسة حول الأراجوز - غير منشورة - ١٩٨٤ •
- (٦) د. عبد اللطيف حمزة - حكم قراقوش - الهلال - عدد ٣٧٤ فبراير ١٩٨٢ •
- (٧) س. ابرازوف - مسرح الأراجوز - ترجمة رمسيس يونان - دار الطباعة الحديثة - بدون تاريخ •
- (٨) جوزيف هوللر - مسرح العرائس - مطابع مركز التربية الأساسية فى العالم الغربى ١٩٥٩ •
- (٩) أحمد نجيب - مسرح العرائس - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٦٩ •
- (١٠) د. الراعى - الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى - الهلال - العدد رقم ٢١٢ نوفمبر ١٩٦٨ •
- (١١) مركز الفنون الشعبية - تسجيلات قام بها ماهر صالح وآخرين عام ١٩٦٥ •
- ومى حوار بين الباحثين وبعض لاعبي الأراجوز - رقم الشريط ٦ الوجه الثانى ، وشريط آخر رقم ٨١٣ وجه أول قام به صابر العسلى وآخرون عام ١٩٧٦ بمقر مركز الفنون الشعبية ثم شريط ثالث وجه أول رقم ١٢٩ الجامع حسنى لطفى وآخر ١٩٦١ بمقر المركز ، وشريط رابع وجه أول رقم ١٣٠ ، الجامع حسنى لطفى بمقر المركز ١٩٦١ •

(١٢) عادل العليمى - احياء دراما خيال الظل - مجلة الثقافة الجديدة - الثقافة الجماهيرية - العدد السابع - ديسمبر

• ١٩٨٣

شرف الدين بن اسد المطرى

أديب شعبي من القرن الثامن الهجرى

د. ابراهيم أحمد شعلان

ترجمة حياته :

ترجع معرفتى بالشيخ شرف الدين الى الستينيات حينما كنت أقوم باعداد بحث فى درجة الماجستير عن الأمثال الشعبية فى مصر ، وكنت أبحث عن مجموعات الأمثال الشعبية المصرية الحديثة، وعثرت على مجموعة من الأمثال بعنوان « الأمثال العربية أو العادات والتقاليد عند المصريين المحدثين من أمثالهم الشعبية فى القاهرة للشيخ شرف الدين بن اسد » وقد قام بشرحها وترجمتها الى الانجليزية المستشرق جون لويس بوركهات ونشرها فى لندن ١٨٣٠ م وقد ذكر فى المقدمة ان الشيخ شرف الدين من علماء القرن الثامن عشر الميلادى وبناء على هذه المعلومة كنت أعتقد أن مجموعة شرف الدين تعد أول مجموعات الأمثال الشعبية المصرية الحديثة أو هى أقرب مجموعات العصور الوسطى الى العصر الحديث .

كما وجدت ترجمة موجزة للشيخ شرف الدين وانه من علماء القرن الثامن الهجرى حيث ولد ٦٧٠ هـ وتوفى ٧٣٨ هـ ودفن بالقاهرة ، وقد روى عنه الشيخ صلاح الدين الصفدى مؤرخ الحروب الصليبية النصين اللذين درسناهما فى هذا البحث .

وعلى ذلك فان ما بقى لدينا من آثار شرف الدين هو نص شعري وآخر نثرى ومجموعة من الأمثال ترجمها بوركهات الى الانجليزية ١٨١٧ م

وفى هذه الأيام قمت بترجمة شروح بوركهات على هذه المجموعة وأعدت النظر فى مقدمة بوركهات وفى الأمثال نفسها فوجدت أن جملة بوركهات فى المقدمة عن تاريخ حياة شرف الدين غير مؤكدة وان هذه المعلومة وصلته بطريق السماع . حيث كان يمر بفترة حرجة من حياته ولم يكن لديه الوقت للتحقيق أو التوثيق واكتفى بالسماع (١) وتبين ان هذه الأمثال تنتمى الى فترة تاريخية أكثر ايغالا فى الماضى ،

(١) للوقوف على المزيد يمكن الرجوع الى ترجمتى لهذا الكتاب الذى سيصدر قريباً عن هيئة الكتاب فى سلسلة

Arabic Proverbs or the Manners and customs

(الألف كتاب) وعنوانه :

of the Modern Egyptians, Illustrated from their Proverbial Sayings Current at Cairo, translated and explained by John Lewis Burckhardt London John Mworay 1830,

وأعيد طبعها ١٨٧٥ م وترجمت الى الألمانية
ويعاد طبع هذا الكتاب حتى الآن في إنجلترا .

ولا شك أن هذه النصوص إضافة الى السطور
التي ترجمت للشيخ شرف الدين يمكن أن تعطي
فكرة عن حياته الاجتماعية ونشاطه الثقافي
وبالإضافة الى ذلك فإن ما ذكره القدماء من أن
لشيخ شرف الدين صنف عدة مصنفات في
النوادر والأمثال وغيرها مما يتعلق بالمصريين
يمكن أن يكشف ويترجم لحياة شرف الدين ،
كما يمكن أن يلقي أضواء كاشفة على موقفه
من التيارات الفكرية السائدة ووضع
الاجتماعي ، كما أن تراثه - على قلته -
يكشف عن نزوعه الواضح الى الحياة الشعبية
وعن وجود تيار شعبي مؤثر في هذه
الفترة المبكرة يجب أن يعاد رصده ودراسته ،
ويغلب على الظن بأن مجموعة الأمثال تعبر
مباشرة عن فترة حياة شرف الدين التي امتدت
٦٨ عاما ، كما أن هذه المجموعة يمكن أن تمدنا
بكثير من عناصر أفكار ومبادئ واتجاهات
شرف الدين .

جاءت ترجمة شرف الدين في كتاب فوات

الوفيات وفيه يقول (١) « شيخ ماجن متهتك
ظريف خليع يصحب الكتاب ويباشر الندماء
ويشبيب في المجالس على القيآن » . ويقول
صاحب الدرر الكامنة (٢) « . . . وسلك في
المجون مسالك لم يسبق إليها » . هاتان الفقرتان
هما مفتاح شخصية هذا الكاتب وتعبيران عن
خط اجتماعي سار عليه مجموعة من أدباء هذه
الفترة وأبرز نوعا من الأدب هو أدب التحامق
والظرف والحلاعة والفكاهة . فقد أفرز هذا العصر
مجموعة من الأدباء اشتهروا بالمجون والدعابة
والنكت الغريبة والنوادر العجيبة وتأليف
الأشعار الشعبية من نوع البليقات أو المواليا
والازجال ومنهم من أطلق طباعه على التكدي (٣) .

وفي هذا الجو عاش شرف الدين وبين

الظرفاء تعاني النثر والنظم أدبا وتأليفا فيقول
صاحب الدرر الكامنة « وعمل على طريقة ابن
مولاهم في الصنائع فكان كتابه أضعاف الكتاب
الأول وفيه مائتا صنعة للنساء خاصة وله من
البلايق والمناشاة والزوائد ما هو مشهور عند
لطفاء المصريين » ويقول صاحب الوفيات إنه
سجل عدة مصنفات في شاشات الخليج والزوائد
التي للمصريين والنوادر والأمثال .
وهذه الاشارات تبين اتجاهاته الفكرية وهي
تسير في خطين واضحين :

الأول : اتجاه أدبي بحث من شعر ونثر

ورغم أنه لم يبق من شعره الا القصيدة التي
درسناها فإن الاشارات التي ذكرها القدماء
تبين خطه الشعري وأسلوبه في النثر .

الثاني : اتجاه الاجتماعي يتضح ذلك من

اهتمامه الواضح بالشخصية المصرية حيث ألف
- كما يقول القدماء - في الزوائد والنوادر
والأمثال المصرية كما ألف كتابا في الصنائع
فاق به ابن مولاهم ويتضمن المهن التي اشتهرت
بها النساء وكتب مصنفات في شاشات الخليج .

ولعل أبرز ما يمكن أن يلاحظ على مؤلفات

شرف الدين أنه وجه اهتمامه الى رصد الثقافة
الشعبية كالزوائد والنوادر والأمثال عند
المصريين واهتمامه بالأشعار الشعبية وغيرها مما
هو مشهور بين لطفاء المصريين ، ولا شك أن متابعة
نصوصه المتبقية رغم قلتها تؤكد أن شرف الدين
كان يعيش حياة شعبية بين العامة والجماهير
ويسجل لهم ، كما اتصل بمثقفي عصره وكبار
رجال القوم مادحا لهم ، ويقول صلاح الدين
الصفدي أنه كان يتعامل مع الأكابر يمدحهم
وينال جوائزهم ، كما أن صلاح الدين الصفدي
قابله غير مرة بالقاهرة وجالسه على الخليج
بشق الشعبان سنة ٧٢٨ هـ وسمع منه حكاية
النحوى والاسكافي وروى عنه قصيدة عن شهر
رمضان من ٢٧ بيتا التي قمنا بدراستها .

(١) فوات الوفيات - ابن شاعر الكتبي تحقيق محمد
مكتبة النهضة المصرية .

(٢) الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة / العسقلاني

(٣) للوقوف على هؤلاء يمكن الرجوع الى النجوم الزاهرة

وبشكل عام فإن مؤلفاته تهتم بالطرائف وتعتبر عن الحياة الشعبية وأسلوبه مطبوع أقرب إلى أساليب الأحاديث اليومية التي لم تخضع للصقل والتجويد وقصيدته خير مثال على ذلك كما أنه خلط نوادره وأمثاله بأشعاره وهو بذلك يمثل تياراً أدبياً غزته الأساليب الشعبية وابتعدت به تلقائياً عن النزعة الخيالية التي تجذب المثقف وتستهوئ خياله ، وإلى جانب هذا اللون الغالب نجد أنه كان يكتب المقامات بطريقة المتعلمين والمدرسين والنص النثري خير مثال على ذلك وهذه الازدواجية الأسلوبية تظهر بشكل واضح في مجموعة أمثاله الشعبية فهي تحتوي على الكثير من الأمثال الشعبية السائرة وتحتوي أيضاً على مجموعة لا بأس بها من الحكم والأمثال العربية القديمة والأقوال السائرة وهذه ولا شك تسربت إليه من مطالعته أو من العلماء الذين خالطهم ، وقد جذبت مؤلفاته كل الفئات المثقفة والشعبية أو بمعنى آخر كانت ثقافته وإبداعاته تسير في اتجاه صاعد واتجاه نازل أو الراق الأعلى والراق الأدنى كما يقول علماء الاجتماع .

تراث شرف الدين

جاء في كتاب فوات الوفيات لابن شاکر الكتبي (١) أن الشيخ صلاح الدين الصفدي حكى حكاية منسوبة للشيخ شرف الدين بن أسد المصري كما انشد له قصيدة من نوع البلاليق عن شهر رمضان في ٢٧ بيتاً وأن الشيخ شرف الدين ذكرهما بينما كانا يتسامران على الخليج بشق الشعبان سنة ٧٢٨ هـ . أما الأثر الثالث الذي خلفه شرف الدين فهو مجموعة من الأمثال الشعبية لم يبق منها إلا ٧٨٢ مثلاً وقد جمعها الشيخ شرف الدين في كراسات عثر عليها المستشرق السويسري جون لويس بوركهارت ونشرت بعد مماته في لندن ١٨٣٠ ثم أعيد طبعها في سنة ١٨٧٥ وترجمت إلى الألمانية وقد قمنا بدراسة هذه الأمثال وترجمتها إلى

العربية لأول مرة في كتاب يصدر قريباً واستكمالاً لهذه الدراسة نقدم هذا البحث حول النصين الآخرين النثري والشعري .
النص النثري :

لم يبق من نثر ابن أسد غير هذا النص الذي بين أيدينا وهو يمثل اتجاهها خاصاً يختلف عن أسلوب المقامات ذلك أن المقامات تعتمد على موضوع الكدية وتدور حول الشحاذين وحياتهم في جمع المال أو موضوع التعليم أو الزهد والوعظ أو موضوعات الشعر بشكل عام أما من الناحية الفنية فهي تتوسل ببعض المقومات القصصية كالحكمة والشجاعة والعقدة وشكل من أشكال الصراع . الخ بينما نجد أن النص الذي ندرسه يفتقد هذه المزايا ويفتقر إلى فنيات المقامة ، كما أن هذا النص يختلف عن الأحاديث التي ذكرها الجاحظ كأحاديث الكدية وأحاديث ابن دريد ولكنه بشكل عام ليس متفرداً لا في الموضوع ولا في الشكل . فالنص عبارة عن حكاية بسيطة لمشهد قد يكون حقيقياً أو منتزعا من الواقع وقد يكون خيالياً ومع ذلك فهو يحمل دلالات اجتماعية وثقافية ولغوية من العصور الوسطى وفكرته بسيطة تدور حول طلب من أحد النحاة واسكافي يجيب على هذا الطلب كل منهما بطريقته الخاصة وبناء على تصوره للطرف الآخر . يقول النص في الجزء الأول منه :
« اجنار بعض النحاة بعض الاسكاف »
فقال له : آبيت اللعن واللعن يا بأك ورحم الله أمك وأباك ، وهذه تحية العرب في الجاهلية قبل الإسلام ، عليك أفضل السلام والسلام ، ومثلك من يعز ويكرم قرات القرآن والتفسير والعنوان والمقامات الحريرية والذرة الألفية وكشاف الزمخشري وتاريخ الطبري وشرحت اللغة والعربية على سيبويه ونفطوية والحسن بن خالوية والقاسم بن كميل والنضر بن شهيل (١) وقد دعيتني الضرورة إليك وتمثلت بين يديك لعلك تتخفني من بعض حكمتك وحسن صنعتك بعمل يقيني الحر ويدفع عني الشر وأعرب لك

(١) فوات الوفيات / ابن شاکر الكتبي / تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ص ٣٨٢ .

(١) من مؤلفي الأمثال توفي ٢٠٤ هـ / الأمثال العربية القديمة / رودلف زلهام ترجمية د . رمضان عبد التواب

طبع بيروت ١٩٨٢ ص ٨٣ وقد نقل عنه الميداني .

عن اسمه حقيقيا لا تخذك رقيقا . فيه لغات مؤتلفه على لسان الجمهور مختلفة ففي الناس من كناه بالمداس وفي عامة الأمم من لقبه بالعدم واهل شهر نوزة سموه بالسرموزة . واني أخطبك بلغات هؤلاء انقوم ولا اثم على في ذلك ولا نوم والثالثة به أولى . وأسألت أيها المولى أن تتخفنى بسر موزة (١) أنعم من الموزة وأقوى من الصوان وأطول عمرا من الزمان خالية البواشى مطيعة الخواشى لا يتغير على وشيها ولا يروغنى مشيها لا تغلت ان وطئت بها جروفا ولا تنقلب ان طحت بها مكانا مخسوبا ، لا تتلوق من أجل ولا يؤلمها ثقل ولا تمرق من رجل ولا تنفرج ولا تنزعج ولا تتلوق ولا تنبعج ، ولا ثقب تحت الرجل ولا تتلوق بغير الفعل ، ظاهرها كالزعران وباطنها كشقائق النعمان ، أخف من ريشة الطير شديدة البأس على السير طويلة الكعاب عالية الاعتاب ، لا يلحق بها التراب ولا يعرفها ماء السحاب تصر صرير الباب وتلمع كالسراب واديمها من غير جراب جلدها من خالص جلود المعز ما لبسها ذليل الا افتخر بها وعز مخروزة كخرز الخرفوش وهي أخف من النقوش مسمرة بالحديد منطقة ثابتة في الأرض الزلقة . نعلها من جلد الافيلة الخمير لا الفطير وتلوز بالنزر الحقيق . . .

الى هنا تنتهى فقرة النحوى فى هذا النص وهى تدور حول وصف الحذاء الجيد ومميزاته وأسمائه المختلفة كما تتضمن ثقافة النحوى بشكل عام .

والفقرة فى مجموعها عبارة عن ضرب من الأدب الانشائي الذى لا يهتم كثيرا بالموضوع ولكنه يركز أساسا على استعراض الأساليب أو الشثرة الأسلوبية ان صح هذا التعبير فالنحوى يريد حذاء متينا ومناسبا ومريحا أو فى كلمتين « حذاء جيدا » هاتان الكلمتان بما تؤديان من معنى نشرهما النحوى فى ٢٥٢ كلمة بدأها بالدعاء ثم تباهى بالثقافة وحشد فى الفقرة مزيدا من التشبيهات والمحسنات ولجأ الى استعراض الصور البيانية واستخدم فى بعض الأحوال فنيات التشخيص والتصوير . كل هذا

بشكل يدل على الافراط الذى بلغ حد التفريط فالهدف الأول لم يكن حتى الاستعراض اللغوى ولكن السخرية والاستهزاء . أما الفقرة الثانية ففيها يجب الاسكافى على ما سبق فيقول :

« فلما أمسك النحوى من كلامه وثب الاسكافى على أقدامه وتمشى وتبختسر وأطرق ساعة وتفكر وتشدد وتشمر وتحرب وتنمر ، ودخل حانوته وخرج وقد داخله الحنق والحرص فقال له النحوى : جئت بما طلبته ؟ قال : لا بل بجواب ما قلته فقال : أخبرك أيها النحوى ان البشر سابعورى شطيطاب المتقوّل والمتعيب من جانب الشر شنكل والديوك تصهل كنهيق زقازيق الصوجانات والخرفوق هو الفرتاح بيض القرقيطق والزعرير حواحبنتوا وباخير من الطير تجنح بشمر دلوخاط الركبكوا شاع الخبرير يجفوا الترتاح بن بينو شاح على نوى بن شميدوخ على لسان القروان مازلوخ انك كيت أرض برام المتلطخ بالشمر دكند مخلوط بالزيبق بجبال الشمس مربوط فلعل بشعلعل مسات الكركيدوس ادعوك فى الوليمة ياتيس تسياحمار بهيمة اعيدك بالزحزاح وابخرك بحصى لبنان المستراح وأرقيك برقوات مرقاه قرقرات البطون لتخلص من دار البرسام والجنون ونزل من دكانه مستغيثا بجيرانه وقبض حية النحوى بكفيه وخنقه باصبعيه حتى خر مغشيا عليه وبربر فى وجهه وزمجر ، ونأى بجانبه واستكبر وشخر ونخر وتقدم وتأخر . فقال النحوى : الله أكبر الله أكبر . وبلك يا هذا العقان ، قال من هذا الهديان والسلام » انتهى .

وعندما انتهى النحوى من كلامه فهم الاسكافى ان النحوى لا يعنى بكلامه الحذاء الجيد ولكنه ربما يستعرض لغته بهذه الحذلقة ويحاول أن يوقع الاسكافى فى العجز عن الرد ، يدل على ذلك قوله فى النص « جئت بجواب ما قلته » ثم يقول له : قل وأجز وسجع وأجز أو ربما من خلال هذا التحجر يريد ان يسخر من الاسكافى للاختلاف الفكرى والطبقى بينهما . أما الاسكافى فكان رده ضربا من الخلط

(١) السرموز : نوع من الأحذية مركب من « سر » أى فوق و « موزة » أى الخف والسرموجة والسرموزة والسرموز

لغات فيه (هامش النجوم الزاهرة ١٨/٨ نقلا عن كتاب (الإلفاظ الفارسية المصرية) .

والتلخيص الذي لا يلجأ الى تغيير بنية الجملة
واعادة تركيبها ولكنه يدخل الى بنية الكلمة .
فقد حشد في اجابته مجموعة من التركيبات التي
لا وجود لها ولا يحكمها منطق وهي تشبه
الهديان مثل :

البشر سابخوري - شطيطاب التتوقل -
الشرششك - الخرقوق - الفرتاح - بيض
الفرقيطق - الزعزير حواحببتوا تجنح بشمر
دلوخط - الركبكوا شاع الخبيرير - يجفوا
الترتاح بن بينو شاخ على نوى بن شמידوخ -
مازلوخ - الشمردكند قلعل بشعلعل -
الكركبدوس .. الخ .

وقد يعبر رد الاسكافي عن البراعة في
استخدام الالغاز والانسياق وراء الغريب على
طريقة « خالف تعرف » وربما يقال ان هذه
الكلمات الغريبة والتراكيب التي لا معنى لها
لا تستهدف الا البراعة في الاغراب أو تخليق
الكلمات ، وقد يتفق هذا مع الاتجاه العام السائد
في هذه الفترة ، أو أن النحوي أراد أن يصطاد
الاسكافي من نقطة ضعفه فرد الاسكافي سهمه الى
نحره أو كما يقول المثل الشعبي « تيجي-تصيده
يصيدك » وهي على كل حال مجموعة من
الاحتمالات التي يدل عليها هذا النص كل منها
ليس بعيدا عن النص .

المحيط الاجتماعي للنص

جاء في ترجمة الشيخ شرف الدين انه كان
ماجنا ظريفا يصحب الكتاب ويعاشر الندماء
ويشرب في المجالس على القيان . وهذه الفقرة
يمكن أن توضح الرؤية الاجتماعية لهذا النص
فشرف الدين يمثل خطا أدبيا سار عليه مجموعة
من أدباء هذه الفترة وهو أدب الظرف والفكاهة
وقد عاصر الكثيرين ممن اشتهروا بهذا الضرب
كابن دانيال صاحب طيف الخيال وابن شكبر
وغلام النوري وابن قاضي الجبل وغيرهم وقد
اشتهر شرف الدين بهذا الضرب وبرع فيه ونسبت
له نوادر كثيرة وهذه الروح الفكاهية لازمت طوال
حياته فقد ذكرت هذه الحكاية سنة ٧٢٨ هـ أي

عندما قارب على الستين من العمر وقد حكاه في
جلسة من تلك الجلسات التي تعودها المصريون
للسمر بعد صلاة العصر تدلنا على ذلك إشارة
صلاح الصفدي الذي يقول فيها « وضع حكاية
حكاه لي بالقاهرة المحروسة ونحن على الخليج
بشق الثعبان (١) وهو نص يرتبط بالترويح
والترفيه وقضاء أوقات الفراغ .

ومن ناحية أخرى فان شرف الدين كان يعنى
موقفا معينا من فئة مهمة من العلماء والمثقفين وهي
فئة النحاة ، وهذا الموقف المغلف في شكل
حدايه إنما هو موقف شخصي من شرف الدين
لهؤلاء الناس . فشرف الدين لم ينتظم في التعليم
المدرسي فقد تعلم بالطبع لا بالعلم (٢) ولم ينتظم
في دراسة النحو ولكنه تثقف بالسليقة ومن ثم
بعد كان يرى في علم النحو قيودا على حرية التعبير
واعتسافا في الحكم على النصوص، كما كان يرى
أن التصليب والتشدد الذي يمارسه النحاة إنما
هو سفسطة وغباء . والحكاية بهذا تعنى هجوما
وتعريضا شخصيا صيغ في قالب خيالي ساخر
فيه ايلام وقسوة . ولا شك ان معالجة هذه المواضيع
من شأنه أن يشير بوضوح الى الرأي العام السائد
في ذلك الوقت بالنسبة لبعض الطوائف ومنها
طائفة النحاة ، وكذلك الاخلاق العامة بين الناس
فضلا عن المواهب الخاصة التي كان يتمتع بها
شرف الدين من ظرف وسخرية وتحامق .

الجوانب الفنية للنص :

ان الأساس الفني لهذه الحكاية هو الخيال
الذي لا يبدو أن يكون في هذه الحالة من توليدات
المرح والتسلية ، والحكاية مع ذلك ليست مفرقة
في الخيال ولكنها قد تكون بين بين أو تتراوح
بين الحقيقة والخيال ، وهي ليست خيالا مجنحا
ولكنه خيال الواقع والممارسة اليومية والتعامل
بين البشر ، ولذلك فان الهزل والاضحاك فيها
لا يقوم على التهويل أو تدبير الحيل أو تصوير
المشاهد الهزلية وان ظهر بعضها بين الحين والآخر
على استحياء ، فهذه العناصر كلها ليست هدفا
في هذه الحكاية ، ولكن الهزل هنا يقوم على فكرة

(١) انظر فوات الوفيات - العلم رقم ١٥٩ ص ٣٨١ .

(٢) الدر الكامنة / بن حجر ج ١ .

أساسية تتمثل في التناقض ، فكل الجوانب الفنية تعتمد على هذه الصورة ويمكن أن نرى التناقض فيما يأتي : -

١ - التناقض في سلوك النحوى بقصد إبراز التحجر والتصلب وفساد التقدير والاسراف في السخف في سلوكه مع الاسكافي ، وهذا يخالف ما ينبغي أن يكون عليه النحوى من رجااجة وحسن تصرف .

٢ - التناقض بالنسبة للاسكافي الذى أجاب بتعبيرات عديمة المعنى وإن دلت على براعة فى تركيب الحروف لا يقوى عليها الا عالم مثقف مدرك للغة ، ومن المستبعد أن تنسب هذه البراعة الى هذه الفئة من الناس المعروفة بالجهل والسوقية والتخلف والفقر .

٣ - التناقض بين الشخصيتين أو هو التناقض بين اءعلم والجهل حتى ان الامور قد اختلطت فلم نعد - فى هذا النص - نفرق بين النحوى الذى يمثل العلم والثقافة والاسكافي الذى يرمز للجهل والتخلف .

٤ - التناقض بين هاتين الشخصيتين هو محور الارتكاز أو هو جوهر الصراع ، والصراع هنا عبارة عن الدوق وعدم الدوق أو التمييز وعدم التمييز والعصبيب ان عدم التمييز أو عدم الدوق ينسب الى هذه الحكاية للنحوى الذى كنا نتصور انه يحس هذا تماما وكان رد الفعل هو ذلت الصراع النفسى عند الاسكافي الذى كان يعانى من العيظ والتضييق صوره لنا شرف الدين بطريقته كاريكاتورية ساخرة فقال « وثب الاسكافي على أقدامه وتمشى وتبخر وأطرق ساعة وتفكر وتشدد وتحرب وتتمر ودخل حانوته وخرج وقد داخله الحنق والخرج « ثم يقول فى نهاية الحكاية » ونزل من دكانه .. مستعينا بجيرانه وقبض لحية النحوى بكفيه وخنقه بأصبعيه حتى خر مغشيا عليه وبربر فى وجهه وزمجر ونأى بجانبه واستكبر وشخر ونخر وتقدم وتأخر .. » وهى مشاهد كاريكاتيرية ساخرة يمكن للكاميرا أن تصورهما لتبرز الانطباعات والصراعات النفسية للاسكافي .

أما الجانب الآخر من السخرية والهزل فهو نى عديت النحوى الذى ينتهك نية عن السخف ومحاسنها واسمانها مما لا يحسن الحديث عنه أو لا يحسن الكتابة عنه لأنه يتنافى مع الذوق ولا ترتاح اليه الأذن أو الذوق العام ، وانغرض الاساسى من هذا الهزل هو الفكاهة الصفرية والتعريض الذى يكشف مرارة الواقع والاسراف فى السخف وجفاء الطبع مما لا يتفق مع طبيعة المثقفين وكانت ردود الاسكافي امعانا فى التعريض بسخافات النحوى وحذلقته .

أما لغة النص فهذه الحكاية لا تختلف عما كانت تستهدفه المقامات من كلف بالأسلوب واهتمام بالمحسنات اللفظية دون اسراف أو سلف . والمقصود من استخدامها هو الترويح والترفيه أو كما يقول ابن نافيا فى تقديمه لمقاماته العشر « انما هو تصرف فى العبارة وراحة من تعب الجهد الى ملح البلاغة (١) وفى هذا السياق يمكن ملاحظة اللجوء الى التلاعب بالألفاظ « أبيت للعن واللعن يأباك » واستخدام الفقرات المسجوعة والصور البيانية ، وهذه الظاهرة ليست قاصرة على فن المقامات ولكنها شملت كافة الكتابات الديوانية والاخوانية والأدبية والمذهبية فى مصر .

وعلى هذا فيمكن أن يقال ان هذا النص هو حكاية نى اتجاه أدبى ميز أدب النحوى الوسطى عامة « المملوكية والعثمانية » والأدب المصرى خاصة ، فإذا أضفنا الى ذلك الموقف القلاهى الذى بان فى فيقهة النحوى وتصلبه أصبح ادبنا مصرىا خالصا يحمل روح المصريين وسخريتهم وظرفهم وتلاميذهم التى يهتمون بها أكثر من التصريح .

الشعر :

يقول ابن شباكر فى كتاب فوات الوفيات عن شرف الدين انه خلف كثيرا من البلايق والأزجال والموشحات وغير ذلك ، وانه كان عاميا مطبوعا وقد خلط نواذره وأمثاله بأشعاره

ولكن لم يبق من هذا الا القصيدة التي ندرسها
ونحن نسجل هذه القصيدة بكاملها لأنها تدل
على أشياء وقضايا ترتبط بالفترة الزمنية التي
وجدت فيها ، وقد جاءت هذه القصيدة على لسان

رمضان كلك فتوة
وأنا ذا الوقت معسر
حتى تروى الأرض بالنيل
وأعطيك الدرهم ثلاثة
وان طلبتني ذا الوقت
فامتهل واربح ثوابي
وتخليتني أسقف
لك ثلاثين يوم عندي
وان عسفتني ذى الأيام
وانكرك واحلف وأقول لك
واهرب واقعد فى قمامة
وأجى فى عيد شوال
والأخذ منى نقديّة
صومى من بكرة للظهر
واصوم لك شهر طوبة
أيش أنا فى رحمة الله
أنا الا عيد مقهور
من زبون نحس مثلى
انت جيت فى وقت لو كان
هون الأمور ومشى
وخذ ايش ما سهل الله
الى خذ منه عاجل
ذى حرور تذيب القلب
وأنا عندي أى من صام
ذاك يكون الله فى عونّه
وجميع كلامى هذا
والله يعلم ما فى قلبى

الشيخ صلاح الدين الصفدى وقد أنشدها
لابن شاكرو الكتبى (١) وموضوع هذه القصيدة
شهر رمضان وكان الشيخ صلاح الدين قد
سمعها من شرف الدين نفسه تقول القصيدة :

وصح دينك عليه
واشتهى الارفاق ليه
ويباع القرط بدرى
وأصوم شهرين وما ادرى
فأنا أثبت عسرى
ولا تربحتنى خطيه
طول نهارى للعشيه
اصبر عليك المثل مثلى
ما اعترف لك قط بالدين
انت من أين وأنا من أين
أو فى قلالي بوشية (٢)
وأستريح من ذى القضية
فى المعجل نصف رحلك
وأقاسى الموت لأجلك
ويكون ذا من فضلك
من أنا بين البرية
تحت أحكام المشية
رمضان خذ ما تيسر
الجنيد فى مثلوا أفطر
بعجل ولا تقصر
ما الزبونات بالسوية
وامهل المعسر شوية
ونهار أطول ملعام (٣)
رمضان فى هذى الأيام
ويكفر عنه الآثام
بطريق الضحكية
والذى لى فى الطوية

(١) فوات الوفيات / ابن شاكرو / تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ص ٣٨١ - طبع مكتبة النهضة المصرية .

(٢) هكذا ولم نعثر على تعريف لهذه الكلمة وربما كانت اسما لعلم أو مكان أما كلمة قلالي فربما كانت من القلل ومى

قدر من الفخار المشهور .

(٣) من العام .

والقصيدة كما هو واضح تتكون من ٢٧ بيتاً منها ١٢ ثنائية الأبيات ، ١٥ ثلاثية الأبيات أما الأبيات الثنائية فهي تسير على قافية واحدة وهي حرف الهاء والأبيات الثلاثية تختلف من ثلاثية إلى أخرى - والواضح أيضاً أن هذه القصيدة لا تستقيم قراءتها بالعربية أو لا تدخل الوزن الخليل لأنها بالعامية التي تعتمد على الجانب الصوتي أولاً ولا تهتم بالرسم العربي ولكن يمكن أن يتضح وزنها عند قراءتها بلهجتها بالادغام والحذف والدمج ٠٠ الخ من ذلك البيت :

من زبون نجس مثلي رمضان خذ ما يتسر

هذا البيت لا يستقيم إلا إذا حدث تعديل في كلمة رمضان فتصبح رامضن
أي نقل الميم قبل النون إلى ما بعد حرف الراء .

أما البيت :

هسون الأمور ومشى بعجل ولا تقصر

فلنرى يستقيم الوزن لابد من تشديد الشين في كلمة « مشى » ومد بالكسرة بعد حرف الباء في كلمة « بعجل » وتشديد الصاد في كلمة « تقصر »

أما البيت :

وأعطيك الدرهم ثلاثة وأصوم شهرين وما أدري

اسم طائر لريشه ألوان مختلفة وله صوت شجي وكانت هذه البلايق تنشد بالفاظ شعبية وقد فتن الشعب بهذا اللون الجديد حتى أصبح هو أظهر الفنون الأدبية المصرية في عصر المماليك بجانب فن الموشحات (١) وربما كان هذا الفن عبارة عن أغنية شعبية هزلية (٢) أو هو نوع من التواشيح العامية التي كانت شائعة في بلاد الشام (٣) .

فهذه القصيدة تقع ضمن تيار أدبي شاع في مصر وفي بلاد الشام وهو تيار غزته الأساليب الشعبية حاملة أفكارها وتصوراتها وابتعدت به تلقائياً عن النزعة الخيالية التي تجذب المثقف إلى أجواء شعورية خاصة وتحليقات جمالية محددة ، ومع ذلك فإن حظها من الخيال ليس قليلاً إذا نظرنا إليها من زاوية الرؤية الشعبية فنحن نلمس فيها المشاعر والأحاسيس ونلمس فيها العفوية أو التلقائية التي لم تخضع

فلايد من تعديلات عند النطق في كلمة « وأعطيك » « فتصبح » « وعطك » وكذلك كلمة « وما أدري » فتصبح ومدري ولا شك أن هذه كلها منطوقات شعبية تتفق مع اللسان العامي الذي لا يشبع مخارج الحروف مثل الكتابة ولكنه لظروف كلامية ولسانية واجتماعية يلجأ إلى الحذف والادغام ويهتم بالنطق فالأذن هي مقياس صحة الوزن ، ونحن ندرك أن الأذن المصرية تهتم بالوزن والتناسق الصوتي وقد يساعد على ذلك الحركة والاشارة مما يضبط الوزن والايقاع من النغم والكلام والوزن العروضي في هذا اللون لا يتضح إلا من خلال العناصر الأخرى كالموسيقى والنغم اللازم لاستلطاف الصوت .

معنى ذلك أننا أمام قصيدة شعبية تنتمي إلى ذلك اللون الشعبي الذي استحدثه شعراء العصر الفاطمي وأطلقوا عليه اسم « البلايق » وهو

(١) الحياة الفكرية والأدبية بمصر من الفتح العربي حتى آخر الدولة الفاطمية - د محمد كامل حسين ص ١٤٨ سلسلة

د الألف كتاب « طبع سنة ١٩٥٩ »

(٢) النجوم الزاهرة ١٣٩/٩ نقلا عن دوزي .

(٣) المصدر السابق ٣٧٨/٧ .

للصقل والتجويد ، ولهذا فاننا نتعامل مع هذه القصيدة من زاوية الارتباط بينها وبين عناصر الزمان والمكان والبيئة ذلك أن الشعر الشعبي لا يهتم كثيرا بالجوانب الفنية لغويته كانت أو خياليته بقدر ما يهتم بقضايا المجتمع ، وبالنسبة لهذه القصيدة فإن أهميتها تبدو في تضرر بعض فئات الناس من الصيام في فترة الحر الشديد تحقيق الفترة الزمنية للقصيدة :

من الاشارات الموجودة في القصيدة يمكن تحديد الفترة الزمنية التي كتبت فيها القصيدة بالنسبة للتقويم العالمي وبالنسبة لسن الشاعر . فقد أشار الشاعر الى أن رمضان كان في شهر الحر فقال :

ذى حرور تذيب القلب
ونهار أطول ملام
وأنا عندي أى من صام
ومضان فى هذى الأيام
ذاك يكون الله فى عونه
ويكفر عنه الآثام

ففي هذه الأبيات اشارتان احدهما : النهار الأطول من العام والثانية : مجيء رمضان في فترة الحر ومن متابعة جدول تحويل السنين الهجرية الى سنين ميلادية (٤) . يمكن معرفة أن هذه القصيدة قيلت بين ٦٩٣ هـ ، ٦٩٨ هـ ذلك أن رمضان في هذه السنين يوافق أواخر يونيو ويوليو حتى العشر الأوائل من أغسطس وهذا التاريخ يوافق ١٢٩٣ م - ١٢٩٨ م وفي هذه الفترة أطول أيام الصيف . وأشد أوقات الحر ، كما أن هذه الفترة - من منتصف يونيو الى منتصف يوليو - توافق شهر بؤونة القبطى حيث تكون الأرض خالية من الزراعة أو بالتعبير الريفى « شراقى » وفي انتظار الفيضان وقد جاءت اشارة واضحة على هذا فى قوله :

حتى تروى الأرض بالنيل
ويباع القرط بدرى

ولما كان شرف الدين ولد فى ٦٧٠ هـ فيتبين لنا انه قالها فى شبابه وهى فترة التكوين الثقافى ولذلك جاءت مختلفة الصياغة عن النص النثرى الذى يدل على طول باع بالعربية والذى سجله الشيخ صلاح الصفدى ٧٢٨ هـ وقد كان بشرف الدين فى سن الستين .

المستوى الاجتماعى للشاعر فى القصيدة :

تكشف القصيدة عن أن الشيخ شرف الدين لم يكن ميسور الحال وأنه كان فقيرا وظاهر ذلك بوضوح فى القصيدة . فقد ترددت كلمة معسر عدة مرات فى أبيات متقاربة فى القصيدة منها فى هذا البيت :

وأنا فى ذا الوقت معسر
واشتهى الارفاق ليه
ويلاحظ أن الفقرة الثانية تعبر عن المسكنة والاستعطاف ويقول :

وخدايش ما سهل الله
ما الزبونات بالسوى
الى خذ منه عاجل
وامهل المعسر شويه

ولا شك أننا اذا أمعنا النظر فى اتجاهات التعبير نجد أن المشكلة بالنسبة للشاعر لا توجد فى رمضان ولكن مشكلته الحقيقية هى مشكلة مادية وربما استدان مبلغا من المال من أحدهم وجاءه صاحب الدين يطالب بدينه فما كان من شرف الدين الا أن يرجو ويستعطف ويطلب الرفق والا يساويه الدائن بالغير ، والزبائن ليسوا سواسية فى قدرتهم على رد الدين ، مما يدل على الحالة النفسية التى كان يعانيتها ، بل انه يهدد الدائن بعدم الدفع اذا تشدد فى طلبه فيقول :

وان عسفتنى ذى الأيام
ما اعترف لك قط بالدين

(٤) سيرة القاهرة - ستانلى لين بول ترجمة د. حسن ابراهيم حسن وآخرين - طبع ١٩٥٠ القاهرة ص ٢٦٩ .

وانكرك واحلف وأقول لك

أنت من أين وأنا من أين

وأهرب وأقعد في قمامة

أو في قلالي بوشية

ويبدو من القصيدة ان شرف الدين له علاقة

بالريف أو انه كان يمتلك قطعة من الارض

الزراعية لأنه يطلب من الدائن أمهانه حتى تروى

الارض ويباع القرط . وإذا رجعنا الى ظروف

القاهرة في هذه الفترة لوجدنا ان الحياة لم تكن

مدنيه بالشكل المعروف ولكنها كانت مزيجاً

من الريف والحضر بل ان الطابع الريفي هو

الغالب من حيث الزراعة والحيوانات الريفيه

ودواب الحمل ، وتوجد في النجوم الزاهرة

اشارات الى طبيعة وشكل هذه الحياة اليومية

في القاهرة فقد قال صاحب النجوم « ولم يوجد

أحد ليشتري القرط الأخضر ولا من يربط عليه

خيوله (١) فقد كان القرط من أهم السلع

في ذلك الوقت - مثلما هو الآن - لأنه غذاء

الدواب التي كانت وسيلة المواصلات الوحيدة

داخل القاهرة وخارجها وكان غذاء الخيول التي

كانت عناد الحروب والفروسية ، ولمعرفة أهمية

القرط يكفي أن نشير الى أن البلوى المغربي قدر

الجمال في القاهرة في القرن الثامن الهجري بمائتي

ألف جمل ، أما الحمير فبلغت عددا كبيرا لأنها

قامت بدور سيارات الأجرة في عصرنا وقدر ابن

بطوطة عدد المكارين في القاهرة بثلاثين ألف

مكارى (٢) .

الظواهر الفنية

هذه القصيدة واضحة المعاني وموضوعها

شهر رمضان الذي يحتفل به العالم الاسلامي

سنويا وقد جاء هذا الشهر في أشد أيام العام

حرارة وفي هذه الفترة تزداد رطوبة الجو بسبب

النيل فتتبع درجة الحرارة ويشعر الناس

بالضيق والاختناق مما يزيد من عذابهم ، ومن

الناس من لا يقدر على مشاق الصيام ومنهم شرف

الدين الذي عاش في تيار المجون ولذلك أخذ

يستعطف رمضان ليؤجل هذه الفريضة الى شهر

طوبة فلجأ الى صنوف الحيل لطلب التأجيل

او تقسيم اليوم أو دفع البدل النقدي أو حتى

التهديد بعدم الصوم وليكن ما يكون .

الأسلوب :

وأول ما يمكن ملاحظته ان القصيدة حوارية

رغم انها تفتقد الشكل التقليدي لأسلوب الحوار

« قال ، قلت » . والحوار في القصيدة على

الرغم من ذلك مفهوم من خلال استخدام

ضمير المتكلم وضمير المخاطب ، وهذا الضمير

قد يكون متصلاً وفي بعض الأحيان قد يكون

منفصلاً مما يؤكد أن الخيال هنا يميل الى

التشخيص ولتصوير المادى . بل ان الفنية في

القصيدة الشعبية وفي هذه القصيدة بالذات

ليست في الخيال المجنح ولا في التراكيب

الاسلوبية المدرسية ولا في عمق الفكرة فهذه

العناصر كلها مفتقدة تماماً ، ولكنها تبرز في هذا

الحوار الطبيعي التلقائي وفي استخدام الأساليب

الشعبية التي صارت في مستوى الحكم واتخذت

شكل فقرات محفوظة ومتكررة في لغة الناس

اليومية منها :

« مشى بعجل » ، « طول النهار للعشية » ،

« أحلف وأقول لك » « من بكرة للظهر » ، من

فضلك « لا تربحنى خطية » ، يكون الله في

عونه » ، « ايش أنا في رحمة الله » ، « الله يعلم

ما في قلبي » .

فهذه الفقرات الأسلوبية التي تناسب ببساطة

ويسر في القصيدة مما يميز الأدب الشعبي

المصري منذ القديم ، هذا الأدب الذي يعتمد في

(١) النجوم الزاهرة ٢١٠/١٠ وقد جاء في الهامش أن القرط هو النبات الذي يعرف اليوم بالبرسيم وما يجلف منه

يسمى الدريس « وقد اختلفت هذه الكلمة في مصر ولم أسمع بها قبل ذلك ولكني سمعتها في الجزائر وهم ينطقونها بفتح

الكاف وضمها ويطلقونها على قش القمح أو الشعير فليس عندهم برسيم .

(٢) المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك - د . سعيد عبد الفتاح عاشور - طبع النهضة العربية سنة ١٩٦٢ ص ٨٣ .

٨٤ بتصرف .

أسلوبه وتركيباته على الكلام السائر بين الناس في تعاملهم اليومي ، والطريف أن هذا الكلام السائر يعطينا إحياءات كثيرة ومهمة تكشف العلاقات الاجتماعية ونمط الأوضاع الاجتماعية . ويكفى أن نقف عند فقرة واحدة على سبيل المثال لا الحصر وهي « أنا فين وانت فين » وهذه الفقرة تعبير شعبي مصري . فإذا أردنا أن نحوله إلى التعبير العربي قلنا « أين أنا وأين أنت » والتعبير العربي هنا غامض وغير مفهوم وحتى إذا أمكن استيعابه فإنه لا يستطيع أن يرمي بالمعنى الدقيق للتعبير الشعبي ، أما هذا التعبير الشعبي رغم بساطته ووضوحه فعندما يقال يعنى أوضاعا اجتماعية معينة . فهو يعنى الفقر فى مقابل الغنى ويعنى الفوارق الاجتماعية ويعنى الطبقة وما يترتب عليها . أما فى هذه القصيدة فهو يعنى اليأس من رحمة الله والاحساس بكثرة الذنوب وهل هناك أبلغ

من هذه التعبيرات التى تركز خلاصة التجربة الشعبية والأوضاع الاجتماعية التى تترتب عليها ؟ وهل هناك أكثر فنية من تلك الأساليب التلقائية التى تحمل خبرات أجيال ؟ ولقصيدة بشكل عام تتميز بالبساطة والبعد عن التكلف فالأساليب تأتى عفواً والخاطر ودون معاناة أو تجويد ، وربما كانت أكثر ميلاً إلى الارتجال وهو ما يفسر التجاؤها إلى التعبيرات اليومية والتراكيب الأسلوبية الجاهزة ، على أن التزاوج بين التراكيب الفصيحة والتراكيب اليومية لم يتولد عنه تنافر أو افتعال ولكن نتج عنه تماسك وتلاحم فكري وأسلوبى وربما كان هذا من الأسباب التى جعلت الأشعار الشعبية وأشعار شرف الدين خاصة تستهوى الكثير من الناس فسجلوها كما استهوت العلماء والمؤرخين .

ومن الطريف أن نجد فى هذه القصيدة بعضاً من الأساليب الشعبية السائرة بين الناس فى هذه الأيام منها :

اربح ثوابى	السائر الآن	اكسب ثوابى
انت من أين وأنا من أين	السائر الآن	انت فين وأنا فين
يكون دا من فضلك	« موجودة بنصها »	
من أنا بين البرية	السائر الآن	أنا ايه بين الناس
لا تربحنى خطية	السائر الآن	ما تحملنيش غلط
لك ثلاثين يوم عندى	السائر الآن	عندى لك ثلاثين يوم
مشى بعجل	« موجودة بنصها »	أو امشى بسرعة
نهار أطول ملعام	« موجودة بنصها » ويقال	نهار أطول من عام
يكون الله فى عونك	« موجودة بنصها : وأحياناً يحدث تقديم وتأخير فيقال « الله يكون فى عونك »	

أما الكلمات الشائعة حتى الآن فمنها :

من فضلك موجودة بنصها .. الخ

لية = لى ، عليه = على ، بدرى = مبكراً ، ايش = ماذا

وآجى = آتى ، بكرة = غدا ، مشى = امشى

الى : الذى ، شوية = قليلاً

أما المضامين أو المفاهيم الشعبية فيبرز ذلك فى قوله « ما الزبونات بالسوية » وهى تعنى أن الناس كلها مش زى بعض « وهكذا نستطيع أن نجد إشارات مصرية خالصة ومفاهيم شعبية تتكون منها بنية القصيدة . على أن هذه المضامين والأفكار لا ينبغى أن تقتصر بالبداهة وبدائية الذوق وضحالة الفكر وتخلف الوجدان كما يدعى أصحاب الطبقة الفكرية والذوق الراقى لأن هذه المعاني لم تكن شائعة فى ذلك الوقت فهى من مستحدثات العصر الحديث أما فى

فقد كانت الثقافة تتحرك في المجتمع بكل طوائفه بحرية وتلقائية كما انهم لم يعرفوا التقسيمات الفكرية كما هو شائع الآن فكانت لديهم ديموقراطية ثقافية ان صح هذا التعبير الحديث يدلنا على ذلك ان الذي يروى هذه القصيدة هو أحد أعلام المثقفين وسجلتها كتب التاريخ المشهورة .

الفكاهة :

جاء في الفقرة الأخيرة من القصيدة ان شرف الدين صاغ هذه القصيدة للترويح فيقول :

جميع كلامي هذا

بطريق الضحكية

ويعتذر عما بدر منه من سوء السلوك مع شهر رمضان فيدافع عن نفسه فيقول :

والله يعلم ما في قلبي

والذي لي في الطوية

فالغرض الأساسي منها هو الاضحاك والترفيه فكيف تكون الفكاهة في هذه القصيدة ؟ هناك لونا من الفكاهة أحدهما : الفكاهة الصارخة أو الجارحة وهي تستخدم الألفاظ الهابطة أو السوقية ومن هذا اللون شعر التحامق الذي يعتمد فيه الشاعر الى أن يصور نفسه في صور كاريكاتورية مع الميل الى السخف في القول والصور حتى يظهر حمقه (١) .

أما اللون الآخر فهو الفكاهة الهادئة التي لا تجرح أو تخدش الذوق أو تسقط في السوقية : وفكاهة هذه القصيدة من اللون الثاني رغم ما ذكر عن شرف الدين من تحامق فهي فكاهة من النوع الهادي الذي يلحظ في النص . وربما كان السبب في ذلك طبيعة الموضوع ووقاره ، وربما كان للسن دخل في هذا الموضوع حيث انه قال هذه القصيدة وهو على مشارف الستين وفي هذه السن تخف حدة المجون والغبث .

وتظهر الفكاهة في ذلك المشهد الذي ساقه في القصيدة بتحويل رمضان الى شخصية داتة وحديث شرف الدين الاستعطافى معه أو عندما يصور نفسه في صورة المهرج فيقول :

وتخليني أسقف

طول نهاري للعشية

أو عندما يهرب من هذا الدائن ويختفى في أكوام القمامة أو أكوام القل فيقول

وأهرب وأقعد في قمامة

أو في قلالي بوشيه

أو عندما يسخر من نفسه ويتهم شخصيته بالنحس والفقر فيقول :

من زبون نحس مثلي

رمضان خذ ما يتسر

أو عندما يحاول اغراء رمضان برشوة فيقول :

وأعطيك الدرهم ثلاثة

وأصوم شهرين وما أدرى

ووضح أن هذه الصورة المتناثرة من النوع الفكاهي خفيف الظل الذي يريح المستمع ويقدم التسلية في قالب من المشاهد المتتالية وكأننا بابن أسد يريد أن يعرض علينا لونا من فكاهاته وهذا اللون يبدو في مشاهد ويبدو في ثوب من السخرية . وأبرز ألوان السخرية هي السخرية من النفس ، وفي خلال هذه الفكاهة الوقورة لم ينس بن أسد الذات الالهية وما تشييعه من رهبة وخوف وكأنه في ذلك يعبر عن جوهر الشخصية المصرية التي تمزج بين الاستمتاع والاستغراق الدنيوي وبين الخوف من الله يقول :

أيش أنا في رحمة الله

من أنا بين البرية

أنا لا عبد مقهور

تحت أحكام المشية

أما أبرز هذه المعتقدات فهي الايمان بالقدر والتسليم المطلق بالمشيئة . وهى من الصفات الشائعة بين العامة أو هى من المفاهيم التى تكون ضمير ووجدان الشخصية المصرية .

المصادر والمراجع :

- ١ - فوات الوفيات - ابن شاکر الکتبی - تحقیق محمد محى الدین عبد الحمید ج ١ ط مكتبة النهضة المصرية .
- ٢ - الدور الكامنة فى أعيان المئة الثامنة - ابن حجر العسقلانی ٨٥٢ هـ - تحقیق محمد سید جاد الحق - طبع ١٩٦٦ .
- ٣ - النجوم الزاهرة فى أخبار مصر والقاهرة الأجزاء ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ طبع المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة .
- ٤ - شذرات الذهب فى أخبار من ذهب - ابن العماد الحنبلى ج ٥ .
- ٥ - الأمثال العربية القديمة - رودلف زلهایم ترجمة د. رمضان عبد التواب طبع بيروت ١٩٨٢ .
- ٦ - فن المقامات فى الأدب العربى - د. عبد الملك مرتاض طبع الجزائر ١٩٨٠ .
- ٧ - الحياة الفكرية والأدبية بمصر من الفتح العربى حتى آخر الدولة الفاطمية - د. محمد كامل حسین - سلسلة الألف كتاب طبع ١٩٥٩ .
- ٨ - سيرة القاهرة - ستانلى لين بول ترجمة د. حسن إبراهيم حسن وآخرون طبع ١٩٥٠ القاهرة .
- ٩ - المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك - د. سعيد عبد الفتاح عاشور طبع النهضة المصرية ١٩٦٢ .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما

ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية

المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية

أو العربية أو العالمية .

في مخطوطة عربية



مصطفى شعبان جاد

احتفل المجتمع العربي على مدى تاريخه الطويل بالفارس فكانت له المكانة الكبرى بين العشائر ، ويسجل تراثنا الأدبي هذا الملمح المهم لمكانة الفروسية عند العرب ، حتى أننا نستطيع الحكم على الفارس من خلال اختياره لفروسه ، فلا يكاد يذكر اسم عنترة بن شداد إلا مرتبطاً بفروسه « الأجر » ، بل إن الحياة الجاهلية اشتهرت بتلك الحروب الداهية « داحس والغبراء » وهما الفرسان اللذان كانا سبباً في نزاع القبائل ، وتعد معلقة زهير بن أبي سلمى التي كتبها متوسلاً للقبائل بانتهاء الحرب وثيقة مهمة في هذا الصدد . وجاء الإسلام فأكد على فضائل الفروسية وأهميتها للمسلم من مرحلة الطفولة ، وتربية الشباب بأخلاقيات الفرسان .

عن العلاقة التي تقترب من العشق فعندما افتقد دياب بن غانم فرسه الذي استولى عليه « الماضي بن مقرب » لكي يسمح لتغريبة بنى هلال أن تمر من صعيد مصر ، عندما حدث ذلك ، فإنه لم يمض وقت قصير حتى فر الفرس من « الماضي بن مقرب » الذي لم يستطع ركوبه وعاد إلى صاحبه دياب . ولما ماتت الفرس طلب دياب بن غانم أن يدفن إلى جوارها عندما يحين أجله . وهذا الحدث يؤكد تلك الأهمية التي يتمتع بها الفرس العربي ، وما يتميز به من أخلاقيات عن سائر الحيوانات . ويقول الدكتور / عبد الحميد

وتحتل الفروسية في أدبنا الشعبي مكانة رئيسية من خلال الملاحم مثل أبي زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس ، وقد اهتم المبدع الشعبي برسم صورة البطل وجعل الفروسية الدعامة الأولى له فهو يجيد الكر والفر والمنازلة واستعمال السلاح كالسيف والرمح ولعل هذه الخصيصة يمكن تتبعها بوضوح في السيرة الهلالية ، حيث نجد أن أبطال السيرة الرئيسيين تنبع بطولتهم من تفوقهم في الفروسية مثل أبي زيد الهلالي ودياب بن غانم والزناتي خليفة ، ويلاحظ أيضاً في هذه السيرة مدى ارتباط الفرس بصاحبه فضلاً

يونس في معجم الفولكلور أن « الفرس أجمل وأنبل المخلوقات بعد الانسان ، ويمتاز بتناسق أعضائه وصفاء لونه وسرعة عدوه وطاعته لراكبه عند الكر والفر ، وهو معروف بالشجاعة والقوة والذكاء والوفاء ... وهو يعرف صاحبه الذي اعتاد أن يركبه ولا يسمح لسواه بأن يمتطي ظهره . وعندما ينام صاحبه يسهر بجواره ، وعندما يحس باقتراب العدو أو الحيوانات المتوحشة منه يوقظه بقرع أقدامه » .

ويلاحظ أن الصفات التي ترتبط بالفرس من شجاعة وقوة وذكاء هي نفسها الصفات التي وجب على الفارس أن يتحلى بها ، فأخلاقيات الفروسية بوجه عام هي تلك التي نطلقها على الفرس والفارس معا في كثير من الأحيان . ولعل وصف الفرس في الأدب الشعبي يعطى دلالة عامة لشخصية صاحبه ، فكلمة « فارس » مشتقة من « الفرس » ومنها أيضا « الفراسة » التي يشير لها ابن منظور في لسان العرب فيسجل العلاقة في هذه الصفة التي تجمع بين البراعة في فن الخيل من ناحية ، وللعلم بالأمور والتبصر بها من ناحية أخرى ، ولذلك فإن التاريخ الشعبي يؤكد على التفوق في الفروسية على أساس أنها الوسيلة الأولى لاثبات الوجود والحرية الشخصية والجماعية ، فعنكرة لم يكن يستطيع الحصول على اعتراف المجتمع به الا عن طريق البراعة في الفروسية ، وأبو زيد الهلالي لم يكن لديه سوى أخلاقيات الفارس وتفوقه ، لينال اعتراف أبيه ببنتوته الى أن تثق الجماعة به ليقودهم في تغريبته الشهيرة الى تونس .

وقد تحولت الفروسية عند العرب الى علم قائم بذاته ، فحياة القبائل في الجاهلية كانت قائمة على الحروب فيما بينها ، وكان الفرس هو الوسيلة الأولى للمحارب ، وعندما جاء الاسلام وأكد على أهمية الفروسية في القرآن والأحاديث ، أصبحت الحاجة الى تكوين شخصية الفارس وتربية الفرس ونسبه والمهارات القائمة على الفروسية مثل السباق ، أصبحت هذه الحاجة تنتهج منهج الدراسة والتحليل ، لذلك فإن تراثنا العربي حافل بالمخطوطات التي

تعالج موضوع الفروسية مثل كتاب « الفروسية وعلاج الخيل » ، وكتاب « قطر السيل في امر الخيل » ، و « الفروسية والبيطرة » و « الفروسية والمناصب الحربية » و « القول التام في رمي السهام » ، و « أنساب الخيل » ، وكتاب « الكمال في الفروسية » وكتاب « كشف الكروب في معرفة الحروب » و « علم الفروسية » . الخ وكلها مخطوطات مهمة تكشف عن مدى ارتباط العرب بهذا الجانب من حياتهم .

والمخطوطة التي تناولها بالعرض يغلب عليها التنظير لما يجب على الفارس المحارب أن يقوم به قبل وأثناء المعركة ، وهي مخطوطة « كشف الكروب في معرفة الحروب » لموسى ابن محمد اليوسفي التي كتبها في عهد السلطان الملك سعيد جقمق الذي تولى حكم مصر من عام ١٤٣٨ م الى ١٤٥٣ م (٨٤٢ الى ٨٥٧ هـ) وهو أحد سلاطين دولة المماليك الجركسية ، والمخطوطة توجد في مكتبة المتحف الحربي بالقاهرة (القسم العربي) ضمن مجموعة أخرى من المخطوطات التي تعالج موضوع الفروسية من جوانب مختلفة مثل « غنية المرامي في غاية الرامي » مؤلفه طيعا الاسرافي البكلمشي (ق ١٤ م) ، و « نهاية السؤال والامنية في تعليم أعمال الفروسية » (ق ٩ هـ) ، ومخطوطة « كتاب علم الفروسية واستخراج الخيل العربية » لناصر الدين محمد .

بدأ المؤلف مخطوطته بمقدمة يشرح فيها أقسام الكتاب ، ويتبين من المقدمة عشقه الخاص للفروسية ، واهتمامه برؤية الفرسان يتدربون كل يوم ، حيث أخذ يلاحظ عن كثب ما يقوم به الفرسان من مقارعة وممانعة وكر وفر ، واستخلص من ذلك - وهو صاحب التجربة - أنه أمام فرسان بارعين ، لكنهم لم يخوضوا بعد تجربة الحرب ، ويسجل المؤلف الحافز الذي دفعه لتأليف الكتاب فيقول : « ان الموجب لوضع كتابي هذا أنتى رأيت دولة أشرق بالسعود ناظرها .. حيث ظهر ملك سغودها بأمرائها وجنودها ورأوا ما أنعم الله عليهم في هذا الزمان من الأمانة والأمان وكفاهم شر العدو ، وكف عنهم يد العدوان ، شغفوا بالمحاربة في الميدان والمقارعة بالعيدان ، تقلبوا على ظهور الجياد بالمحاربة والجلاد .. وكنت

جواده صحيح القوام ، قوى البنية ، وعلى السلطان ان يتأكد أثناء المعركة من توفير الماء لمن يلحقه العطش أثناء الحرب وخصوصا اذا طالت مدتها فضلا عن مصاحبة البيطار والجراحي لمن يخرج مجروحاً أو لحقه اعياء هو أو فرسه .

والباب الثاني فى « الدخول الى الحرب والخروج عنها والمقارعة والممانعة » وينبئ المؤلف الفرسان الى أنها الحرب وأن الأمور أخذت مأخذ الجد ، فعلى الفارس أن يحترس فى كل خطوة يخطوها ، وألا يقدم على الحرب اقسام الجاهل ، ويتبين جيدا الجهة التى يقصدها وكيفية اختراقها ، وفى كل الأحوال يتخذ موقف الاستعداد ، بأن يجعل ترسه أمام وجهه ، فاذا التحم مع غريمه فلا شئ أفضل من الطعن بالسيف مباشرة ، وعلى الفارس أن تكون لديه كل الاحتياطات اللازمة التى تجعله لا يفترق عن فرسه ، وذلك بأن « يجعل فى وسبطه مستعانا معقودا فى لجام فرسه ، فان حصل له تقنطر الى الأرض لا يخرج فرسه عنه ، ويكون فى ركابه الأيسر أيضا ركاب أطول من ركابه يعينه عند الركوب فردا حصل له زمع أو جرح عاقوه عند الركوب ، فيكون ذلك الركاب عوناً له » أما اذا انفصل الفارس — دون ارادة منه — عن فرسه أثناء الالتحام ، فان ملكات الحيلة والذكاء من صفات الفارس المميزة ، حيث أن سرعة البديهة مطلوبة فى الحرب وبخاصة اذا انفصل الفارس عن وسيلته الأولى وهى الفرس ، فان « عجز أن يركب وخشى أن يدركه العدو يطرح نفسه بين القتلى والجرحى ليتخيل من يراه من الأعداء أنه قتيل فيبقى مع أجله » . ويسخر المؤلف من الفارس الذى يفترق للحيلة بأن يجد نفسه بلا سلاح أو فرس ، فلا يسارع بنجاة نفسه بأية وسيلة ، فهذا جهل من نوع مركب ، وهناك من يكدن جهله طباعاً متسماً بالقوة والشجاعة ، فيلقى بنفسه فى غمار الحرب ومواقف الخطر بدون سنف أو درع أو فرس ، ومصير الاثنين معروف بطبيعة الحال .

ويتناول المؤلف فى **الباب الثالث** « ما يحتاج المجاهد أن يدخره لمثل ذلك اليوم » فيقول : « ذكرت الأوائل أنه يحتاج الى أربعة أشياء : الضديق والجواد والسيف واللباس » وللصديق

ممن شغف بمشاهدتهم كل يوم طليعة بعد طليعة ، واستجلى من محاسن وجوههم الحسن البديع . . . وكأنما كان الحرب لهم سـجـية عالية على الطباع أو ألفة ألفوها من الرضاع ، فتمنوا لو رأوا حرباً ألقوا أنفسهم اليها ولو كانت حرب البسوس ، لكنهم لم يروا نار الحرب المحرقة » فهم فرسان لم تتح لهم الفرصة لتأكيد فروسييتهم بالحرب ، لأن هذه الفترة التاريخية كانت هادئة ، والحرب بالنسبة اليهم مجرد حكايات يسمعونها من الأسلاف ، أو أخبار تأتي اليهم من بلاد لا صلة لهم بها ، الأمر الذى جعل كل فارس منهم غير مكابد لتجربة حربية جادة ، ويعلق المؤلف بقوله : « فما الطعن بالعيدان كالطعن بأسنة الرماح ، ولا المقارعة بالعصا كالمقارعة بالصفاح » .

والخطوة تتألف من عشرة فصول ، أفرد اليوسفى قبلها فصلاً صغيراً عن فضل الجهاد الواجب على كل مسلم بصفة عامة ، ومن ملك أمور المسلمين بصفة خاصة ، لأنه يعتبر القائد الذى يقود الجماعة ، فواجبه الأول هو نصره الدين ، وينبغى عليه أن يخلص النية مع الله ودفع العدوان عن الاسلام .

فى الباب الأول الذى خصصه المؤلف فى « ذكر وقوف السلطان أمرائه لترتيب الجيش » يعلن أهمية وقوف السلطان بمعزل عن الحرب ، حيث يستدعى المشايخ وأهل الخبرة ممن لهم تجارب طويلة فى الأمور الحربية ولقاء الأعداء ، وتكون مهمتهم هى تقديم النصيح فى أمور اللقاء وكيفية ، أما الغلمان والجمال فيكونون صفاً خلف الجيش ، وعلى السلطان أن يحذر الجنود من العقاب الذى سـيـنـاله أحدهم اذا تخلى عن فروسيته ، فأى فارس يخرج أثناء الحرب غير مجروح هو أو فرسه فان دمه محلل للجميع . والسلطان هو العقل المخطط الواعى صاحب التجربة أثناء الحرب ، ولذلك فمكانه بعيداً عن المعركة مهما كلفته الظروف لانه القائد الأول للفرسان « وان كان فى نفسه شـجـاعة أو فروسية تحمله على ذلك فيتوقاه ، فانه بمنزلة الرأس من البدن » . والسلطان له مهام كثيرة غير القيادة أيضا ، مثل تفقد الخيل والسلاح ، فهو فارس من الدرجة الأولى يجب أن يكون

او الرفيق في الحرب مقومان أساسيان الاول - هو أن تكون تلك الصداقة والمحبة خالصة لله ، والثاني - هو العون من جانب كل منهما أمام العدو ، وهي مسألة تتعلق بأخلاقيات الفارس الذي يقف بجوار زميله اذا أصيب بجرح أو كلت عزيمته في لحظة ما ، فالصديق يعطي لصديقه بكل ما تتسع له فروسيته من عطاء . ويأتى في المرتبة الثانية - بعد الانسان - الجواد وطبيعى أن يكون للفارس هذه المكانة ، فالفارس يقضى مع فرسه في المعركة أكبر وقت ممكن ، ولا ينفصل عنه الا اذا وقع مجبرا أثناء المبارزة والالتحام ، فمن أجل الفرس يهون كل شيء ، فهو « عمدة الفارس وفيه يتنافس كل متنافس ، فانه العمدة وعلى ظهره يبلغ الثنا وتهون الشدة ، ويكون جوادا طاب أصله وصح نسله . . . طويل العنق . . . عريض الكاهل . . . قصير الظهر . . . شديد العصب . . . صحيح القوائم ، ضليع منيع منعطف سريع . . . مجتمع مرتفع » وهي صفات الفرس العربى المتكاملة والمناسبة للفارس ، واذا لم تتوافر هذه الملامح فى الفرس فيكتفى بكبر الضلع وصحة القوائم حيث يؤكد المؤلف أن هاتين الصفتين هما غاية القصد فى الفرس ، وذلك لأن أشد ما يواجهه الفارس عند امتطاء فرسه هو أن يسقط أو يتقنطر عن الجواد اذا أصابه جرح أو ضعف ، فليس أمامه سوى التعلق فى السرج لكبر ضلعه وصحة قوائمه .

وفى الباب الرابع يحرص المؤلف على أن مهمة اختيار الفرس أن تعود الى السلطان ، الذى يختبر فروسيتهم بدقة ليتعرف على الشجعان من الجبان ، وربما يخذع السلطان فى اختيار أحد الفرسان ، فاذا اشتبه عليه الأمر ، فإن ملامح الرجال تظهر بواطنهم مثل الاصفرار والعبوس والاضطراب وكثرة الحركة عند الجبان أو البشر والانشراح وثبات القلب عند الشجاع .

أما الباب الخامس فقد خصصه المؤلف لتسجيل أسماء وحكايات عن الفرسان المماليك الذين ضحوا بحياتهم من أجل أمرائهم فى الحرب

ويلفت الانتباه مرة أخرى الى أهمية القسادة والمحافظة على حياتهم من قبل الفرسان ، وأن أهم ما يجب أن يتصف به هؤلاء القادة - كفرسان - تجنب الاعتداء على الآخرين بغير حق . وفى الباب السادس يصنف المؤلف الفرسان الى درجات بقصد توضيح فكرته ، فهناك رجل له خبرة طويلة بالحرب ، فلا يستهول مشاهدتها عند الدخول فيها ، وآخر تكمن فى قلبه السكونة والنخوة وطبائع الفروسية . « من غير أن يشاهد حربا ولا وقف موقف طعن ولا ضرب ضربا ، فيكون الغالب عليه الطبع المركب فيه لسعادة أسكنها الله عز وجل فى نفسه » وثالث مدعى الفروسية ، فاذا جاء وقت الحرب تجده جبن منها ، ورابع قوى فارس لم يدخل الحرب لكنه يخاف منها فى البداية وسرعان ما تغلب شجاعته على جبنه . . . والباب السابع يفرد المؤلف لتسجيل أسماء الفرسان الذين اشتهروا فى التاريخ ، وخاضوا الحرب بأنفسهم مثل الناصر صلاح الدين يوسف ، ونجم الدين أيوب ، كما عرض لأسماء الملوك الذين اشتهروا بالفروسية ولم يدخلوا الحرب مثل السلطان الملك الظاهر والسلطان الملك المنصور قلاوون .

وخصص المؤلف فى « ذكر

ما جاء فى فضل الخيل » ، حيث سجل بعض الأفكار التى يغلب عليها النزعة الميثولوجية عند العرب ، وهى فى نهاية الأمر تعلى من شأن الفرس ومكانته لديهم ، وهو يقول : « ورد أن

الله تعالى لما خلق آدم عليه السلام خلق سائر الدواب وعرضها عليه فاختار الفرس » ، وربط هذه المعلومة بأيات قرآنية لأهمية الخيل فى قوله تعالى - على سبيل المثال - « وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم » . ثم يورد أيضا بعض ما قاله أصحاب الخبرة فى تفسيرهم لمعنى القوة فى الحرب ، فيقول : « ذكر المفسرون (١) أن من القوة : الخيل والسلاح والاعداد والانداز والصبر والثبات والمحاورة والحيلة فى الحرب على الأعداء والتوسل بالخدعة فان الحرب خدعة » .

وينتقل المؤلف بعد ذلك لذكر بعض الحكايات المرتبطة بالأنبياء وعلاقتهم بالفرس ، واختيار المؤلف للأنبياء يعنى تأكيداً غير مباشر لأهمية الفرس فى التاريخ الانسانى بصفة عامة ، واكسابه نوعاً من التقديس ، بصفة خاصة لكن الملاحظ أن ما يأتى به من معلومات فى هذه الحالة لا يذكر مصدورها ، لكنه يكتفى بأن يسبقها بكلمات مثل : قيل أن ، أو ذكر أن ، أو ورد أن ... الخ . ويلاحظ أنه وإن كانت المخطوطة فى معظم أبوابها تعتمد فيها المؤلف على تجربته الشخصية ، فضلاً عن كونه شاهد عيان للفترة التى يكتب عنها ، فإن ما يذكره فى هذا الباب يحتاج الى مصدر للرجوع اليه ، وربما يكون قد أهمل ذكر المصدر عن قصد ، أما اذا اكتفينا بنص كلامه على هذه الصورة ، فإن من الأرجح أن تكون هذه الأقاويل من التراث الأسطورى تناقل عبر التاريخ الى أن وصل للمؤلف ، فهو يذكر فى ثنايا حديثه عن علاقة الفرس بالأنبياء أنه قد « قيل أن الخيل التى ورثها سليمان عن أبيه داود عليهما السلام كانت ألف فرس أخرجها الله تعالى لأبيه من البحر ذات أجنحة ، ولما عرضت على سليمان عليه السلام وجاز وقت العصر أمر بردها ... فطلق منسحاً بالسوق والأعناق ولم يبق منها غير مائة فرس اتخذ لها ميداناً تجرى فيه » ثم يضيف اهتمام سليمان عليه السلام بأفراسه وحرصه على أن يمسح وجوهها وتنظيفها من الغبار الذى قد يلحق بها ، وكذلك الحال بالنسبة للنبي صلى الله عليه وسلم الذى روى عنه قوله : « أوصانى أخى جبريل بالخيول » ، وفى موضع آخر قول الرسول « الخيل معقود بنواصيها الخير » ، وغير ذلك مما جاء به المؤلف مما قيل عن فضل الخيل ومكانتها عند الأنبياء والخلفاء والملوك ومن شغف منهم بالفرس وتغالى فى ثمنه ، وتفضيل العرب ركوب الأتني على الذكر وافتخارهم بأسماء فرسانهم ، ومن المؤلف مرور الكرام على ذكر أنساب الخيل وأصولها ، لكنه أعطى معلومة جديدة بالانتباه وهى أن « أصول ساير خيول العرب من نسل الأعوج والأجلد

ولأعز ، وتفرعت من هذه الأصول الثلاثة ساير خيول العرب » وهى حقيقة قابلة للبحث بطبيعة الحال بالنسبة لأنساب خيل العرب .

وفى الفصل التاسع أورد المؤلف بعضاً من أشعار العرب فى شجاعتهم وأقدامهم فى الحرب مثل قول عنتره :

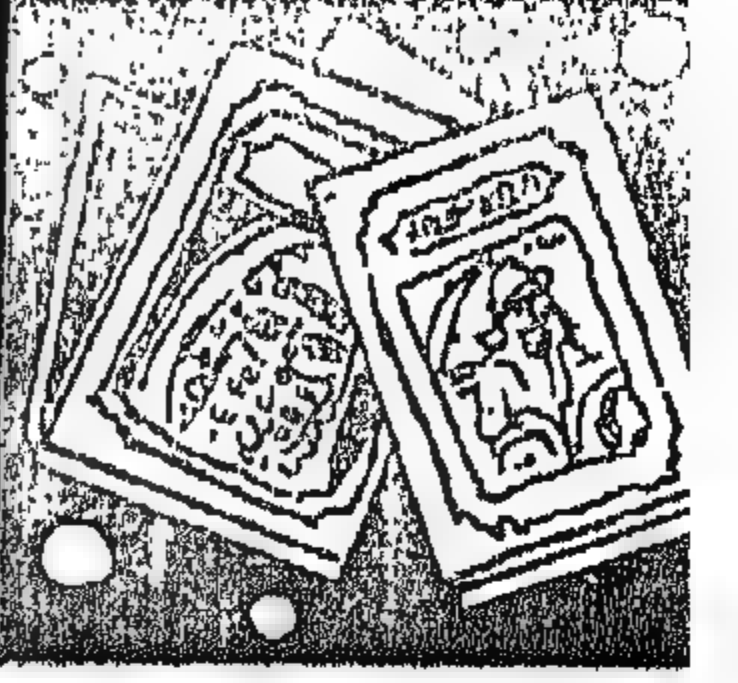
ولقد شهدت الحرب فوق ثنيته
تطير اذا اشتد اللقا بالقوايم
وتصلهل خوفاً والرماح تنوشها
الى صدرها تنسل سل الأراقم
رمىت بها بحر المنايا فخضسته
وأغرقتها فى بحره المتلاطم

أما الباب الأخير فهو فى « ذكر الحصار والدخول الى المغارة » ، وهو درس فى الارادة يختتم به المؤلف كتابه ، حيث يؤكد على أن يتحلى الفرسان بالصبر عند محاصرة العدو ، واتقان الرمي من أعلى الحصار ، وأن تكون الجماعة قوة واحدة وذلك « بالرباط فى النهار والسهر فى الليل والاقامة على مدد أيام الفتوح » حيث أن الحصار فى الحرب يتطلب بطولة ومثابرة من الفرسان ، وقد اختصر المؤلف - على حد قوله - هذا الباب وبخاصة ما يقوم به مقدم الفرسان فى مثل هذه الظروف .

وتنتهى المخطوطة عند هذا الباب حيث تعد وثيقة هامة فى تاريخ الفروسية العربية إبان القرن الثامن الهجرى ، تعطى صورة واضحة للتصور العام لما يجب أن يكون عليه الفارس والسلطان والأمراء فى مواجهة الحرب من أخلاقيات الفروسية العربية ، وكيفية الاستعداد للمواجهة ، وكل دارس للأدب الشعبى العربى لا يستطيع أن يتجاهل أهمية الفروسية والتدريب عليها « والسيرة الشعبية تعد أهم الوثائق والنصوص فى تصور الوجدان الجماعى للفارس والفرس ، ولذلك فإن هذه المخطوطة تعد واحدة من المصادر الهامة للمهتمين بهذا المقوم الضرورى من مقومات الحياة والبيئة العربية والمصرية .



مكتبة الفنون الشعبية



الأمثال العامة - لأحمد تيمور

عرض وتحليل : معترشكري

هذا هو الكتاب الرائد الذي لا تكاد تفتقده على رأس قائمة المراجع لأي بحث أو كتاب في مجال الأمثال الشعبية ، بما في ذلك مجموعات الأمثال الشعبية نفسها التي صدرت فيما بعد . ولعل كثيرا من كتب الأمثال الشعبية الحديثة الصادر قد نهلت أساسا من هذا المعين الضخم ولم يشفع لها في الاعتراف بجودتها وأصالتها إلا التصرف في « الشكل » دون « المضمون » ، فهي تأخذ الأمثال من ذخيرة تيمور ولكنها تعيد ترتيبها وتنقص هنا وتزيد هناك حتى يكون للمجموعة اسم جديد ومؤلف جديد وحقوق نشر جديدة وهكذا !

لأنه لم توضع كتب في الأمثال المصرية العامة قبل تيمور (فعلى الأقل هناك « المستطرف » للأبشيهي ببعض فصوله التي خصصها لهذا الغرض ، وهناك كتاب المستشرق بوركهارت الذي نرجو أن نتعرض له في موضع آخر) ، وإنما الأمر أن أمثال هذه المجموعات السابقة كان معظم ما فيها أمثالا قديمة بعضها فصيح وبعضها انقرض . أما الأمثال المصرية المعاصرة (أي غير المهجورة) والقريبة من الشعب المصري والدائرة على ألسنته والتي تبلغ الآلاف ، فقد كان الفضل خالصا لتيمور حينما جمع منها مادة ضخمة تبلغ ٣١٨٨ مثلا عاميا مصريا متداولا أولها « آخذ ابن عمي واتقنى بكمي » وآخرها « يوم الهدد مافيهش بنايه » .

وهذا شيء لا غبار عليه في حد ذاته لأن الأمثال ليست أمثال « تيمور » ولكنها أمثال الشعب . وجه الاعتراض الوحيد أن المجموعات « الجديدة » كان ينبغي أن يقوم مؤلفوها بجهد جديد لجمع المزيد من الأمثال التي لم تجمع بعد وهي كثيرة جدا ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن بعض هذه الكتب لم يذكر مجموعة تيمور باشا ضمن مراجعة ولم يفه حقه الواجب ، بل لم يذكر اسم هذا العمل الرائد وهو أمر نراه واجبا على كل من يؤلف في الأمثال العامة . ذلك أن من أعظم أفضال تيمور باشا في هذا العمل الضخم - وهي كثيرة سنذكرها فيما بعد - أنه جمع المادة أو معظمها بنفسه ولم يكن أمامه مصدر مكتوب يأخذ منه مباشرة . ليس ذلك

ذلك هو أول أفضال تيمور : الريادة وأصاله
المادة المجموعة . ويأتى بعد ذلك الترتيب الألفبائى
الذى ارتضاه المجموعته معطيا لها شكل المعجم
وهذا أكثر الأشكال شيوعا حتى فى الخارج : أن
تصدر معاجم ألفبائية للأمثال والتعبيرات
الدارجة والكتابات والمصطلحات الخ . أما الشكل
الآخر فهو الترتيب الموضوعى أى حسب موضوع
المثل ، فيخصص فصل للأمثال الزراعية والفلاحة
والأرض وفصل للأمثال الخطبة والزواج والمرأة
وفصل للأمثال التوكل على القدر ، وفصل للأمثال
البيع والشراء وهكذا .

ولكل ترتيب مزاياه . الأول يتميز بسرعة
وسهولة العثور على المثل اذا كان معروفا . من
البداية للبحث عن مزيد من المعلومات من حيث
معناه أو أصله أو كيفية نطقه الى غير ذلك .
والثانى يفيد الباحث عن أمثال الزراعة ، وهو
لا يعرفها أصلا ، أو أمثال الطعام وغيرها اذا
كان هدفه مثلا رصد ظواهر معينة أو سمات
بذاتها فى شخصية الشعب ، فهنا تتراكم أمثال
موضوع معين كلها فى مكان واحد فتعين الباحث
على الدراسة والتحليل واستخراج الأحكام
والنتائج .

قلنا ان أحمد تيمور باشا اختار المنهج الأول
فضمن للقارئ مزايا هذا النهج ، ثم جاء ناشر
الطبعة الرابعة (مركز الأهرام للترجمة والنشر)
فأسدى صنيعا جليلا للقارئ والباحث وأضاف
كشافا موضوعيا على أحدث الطرق البليوجرافية
التي تسهل الرجوع للأمثال المتناثرة فى الكتاب
والتي يجمعها موضوع واحد . ومع ذلك فقد كان
الأفضل أن يقوم الناشر - بدلا من الفهرس
الموضوعى أو بالاضافة اليه - بعمل فهرس ألفبائى
بالكلمات الأكثر بروزا فى كل مثل كما يحدث
أحيانا فى الغرب فيكون عوننا كبيرا على الرجوع
للمثل المطلوب . يعنى مثلا نبحث عن المثل
القائل (خاطر الأعمى قفة عيون) تحت كلمة
« أعمى » ونجد إشارة له تحت كلمة « عين » بدلا
من البحث تحت حرف الخاء ، ونجد (خذ الكتاب
من عنوانه) تحت كلمة « كتاب » لا تحت الخاء
أيضا ، وهكذا .

وقبل أن نعود الى أفضال تيمور باشا فى

مصنفه ، وأهمية أن يصدر مركز الأهرام للترجمة
والنشر هذه الطبعة فى صورة ممتازة بعد انقطاع
طويل وتضمنها كشافا موضوعيا) لا يفوتنا
ابداء بعض الملاحظات على هذه الطبعة وان كانت
من قبيل الهنات الا أنها كان ينبغى ألا تغيب عن
أصحاب الشأن ، ولا سيما ونحن فى سبيلنا الى
نهضة بليوجرافية والجهود الضخم وراء المجلة
المحترمة المتخصصة (عالم الكتاب) خير شاهد
على ذلك . مثلا تضمنت الطبعة مقدمة عن المؤلف
فيها ملخص لحياته ومؤلفاته (اعتقد أنها المقدمة
الأصلية للكتاب عندما نشرته لجنة نشر المؤلفات
التيمورية) وفات مركز الأهرام أن يذكر
للقارئ - ولو اضافة من عنده - أبسط المعلومات
الشخصية عن المؤلف وهى متى ولد ومتى توفى !!
حتى يعرف شبابنا اليوم وهو يقرأ الكتاب العصر
الذى عاش فيه هذا العملاق الرائد . وحتى لا نقع
فى الخطأ نفسه لا يفوتنا أن نذكر هنا أن العلامة
أحمد تيمور ولد فى القاهرة سنة ١٨٧١ وتوفى
فيها أيضا سنة ١٩٣٠ م .

كذلك اكتفى الناشر بقوله فى الصفحة الأولى
وعلى ظهرها بأن هذه هى (الطبعة الرابعة ١٩٨٦)
وتقاليد النشر الواجب مراعاتها فى مصر (لأنها
تراعى فى كل بلاد العالم) أن تذكر أول طبعة
وتاريخها وكذلك الطبعات التالية . ونعتقد أن
أول طبعة للمخطوط كانت سنة ١٩٤٩ م .

نعود الآن لباقي مميزات كتاب (الأمثال
العامية) فمنها ما انفرد به مؤلفه من ضبط الكلمات
بالشكل حسب نطقها العامى ، وهو أمر بالسخ
الأهمية من الناحية العلمية يستفيد منه الباحثون
اللغويون فى مجال علم الصوتيات ، فضلا عن أنه
يعين القارئ على النطق السليم للأمثال القديمة
أو التى تحتوى على بعض الكلمات الغريبة على
الاستعمال الحديث . كل هذا يلفتنا الى الجانب
التسجيلى أو الوثائقى فى كتاب أحمد تيمور باشا
ويعقد له لواء الريادة والمرجعية دون منازع .
واننا لنندهش كيف اهتم هذا الأديب العظيم بهذه
الأمور الدقيقة فى زمنه وقبل ازدهار علم الفولكلور
الذى يحرص على جمع المادة الشعبية وتوثيقها
كما هى أولا ، أو علوم اللغة الحديثة ومنها
الصوتيات ، فضلا عن أن هذا انما كان مجرد
واحد من اهتمامات تيمور الكثيرة المتعددة !

أما ماذا نعني بأن عصره كان أقرب الى الأمثال من عصرنا ، فذلك أن الأمثال ليست مجرد ألفاظ جوفاء ولكنها ألفاظ مليئة بالحياة مشبعة بالدلالات تشير الى الكثير من عقائد الناس وعاداتهم وتقاليدهم وأنظمتهم الاجتماعية التي كانت ما تزال تسود في عصر تيمور وبعضها يرجع الى عصور طويلة خلت من قبله . وللأسف لم يعش منها الى عصرنا الحالي الا أقل القليل . فكان من الطبيعي أن يفهم تيمور دلالتها بينما نجد نحن صعوبة في ذلك لانقراض الكثير من العادات التي تشير اليها هذه الأمثال . فماذا يفهم ابن أواخر القرن العشرين من المثل الذي يقول « ابن الحرام يطلع يا قواس ياهكاس » ، وهو لا يستطيع عمل هذه الألفاظ ولا يفهم لها معنى في حياته المعاصرة ؟ ومن يدريه أن القواس هو الحاجب أو الحارس وأن المكاس هو جابي الضرائب ؟ بل من يدريه أن (الغز) هم طائفة من الأتراك (آخر خدمة الغز علاقة) وكذلك (الجندی) بكسر الجيم وتسكين النون في كثير من الأمثال معناها (التركي) الى غير ذلك ؟

وقد يتضمن تعليق المؤلف إشارة الى مثل آخر متصل به في مكان آخر من الكتاب مع اختلاف في اللفظ أو المعنى . وقد يحتوى إشارة الى بعض كتب الأدب العربى أو مقتطفات منها في موضوع المثل أو موضوع قريب منه .

على أننا ينبغي أن نعلم أن هذه المشكلة بالذات لا تشغرد بها لغتنا العربية ، بل تشيع في كل اللغات حتى تلك التي يتوافر على خدمتها وتوثيقها مئات الآلاف من اللغويين تحت أيديهم أجهزة الكمبيوتر ووسائل الحفظ والتوثيق . فكثيرا ما تتعدد الأصول المظنونة للتعبير أو المثل الواحد وتتضارب ، وكثيرا ما يضطرون للاعتراف بعجزهم فيلحقون بالكلمة أو المثل أو التعبير عبارة « الأصل

ثم تبقى لكتاب أحمد تيمور باشا « الأمثال العامية » مزية أخرى من أكبر المزايا وأن كان لا يفتن لها إلا الأقلون . وهي أنه - رحمه الله - استطاع بذكاء ثاقب وإدراك ممتاز ووعى لغوى مبكر عن عصره أن يضع تحدا فاصلا بين « المثل العامي » و « التعبير العامي الدارج » أو ما أطلق عليه « الكناية العامية » وأفرد لها كتابا آخر مستقلا . وهو أمر ما يزال - للأسف الشديد - موضع خلط عند الكثيرين ممن صنفوا كتباً في الأمثال الشعبية فأوردوا فيها الأمثال والتعبيرات

وهنا قد يسأل سائل : وكيف عرف تيمور
باشا أصول هذه الأمثال ؟ والجواب أنه عرفها -
ليس فقط لأن عصره كان أقرب الى الأمثال من
عصرنا ولم تكن قد اندثرت قصصها بعد - ولكن
لأنه كان واسع الاطلاع غزير العلم يمتلك مكتبة
ضخمة من التراث العربي قل أن يمتلك مثلها
أحد غيره . فكانت سعة اطلاعه على كتب التراث
تجعله يقع بسهولة على أصول عدد كبير من الأمثال
وتجعله يخمن بسهولة وتوفيق أكثر أصول عدد
آخر منها .

والكنايات كلها فى مكان واحد واعتبروها شيئا واحدا !

وحتى لا تفوتنا هذه النقطة قبل أن نوضحها ولكى نوفر مزيدا من الشرح والاسهاب عند تعرضنا لكتب أخرى فى المجال نفسه فيما بعد - نقول ان هناك طرقا كثيرة يمكن بها معرفة « المثل » Proverb من « التعبير » Idiom ،

لعل أسهلها أن المثل غالبا ما يسترجع أو يستشهد به كما هو عندما تقع حادثة معينة تشير الى معناه ، وكثيرا ما يكون مسبوقا بعبارة على رأى المثل ، أما التعبير فيرد فى أثناء الحديث كجزء من جملة ليؤدى وظيفة الصفة أو الظرف أو الحال ، ولا يمكن الاستشهاد به وحده بمعزل عن السياق المحيط به . فاذا أردنا أن نقول عن شخص انه كثير الضحك مثلا فاننا نقول ان « فشته عايمه » وهى كناية أو نوع من التشبيه وليست مثلا ، فلا نقول على رأى المثل فشته عايمه ، ولا نستطيع أن نقولها بمعزل عن سياقها .

وكثيرا ما يكون المثل تلخيصا بليغا لحادثة حقيقية وقعت فعلا ليقوم مقام الحكمة ، أما التعبير فهو فى الغالب « صورة فنية » لا أكثر ولا أقل أى تشبيه أو كناية أو استعارة أو مجاز النخ . والاستثناء الوحيد الوارد هنا هو بعض التشبيهات التى ارتقت الى مرتبة الأمثال لارتباطها بأشخاص وأماكن وأزمنة وحوادث بعينها لا « بصورة » خالصة . فعبارة « زى النمل » أو « زى السود » كنايات أو تعبيرات ، أما « زى بعجر أعما ما فيه الا شنبات » فمثل . ولذلك يورد تيمور باشا العبارتين الأوليين فى كتابه « الكنايات العامية » ويورد العبارة الأخيرة فى « الأمثال العامية » .

ولمزيد من الايضاح ننبه الى أن كثيرا من العبارات التى ترد فى بعض الصحف والبرامج الإذاعية على أنها أمثال هى فى الحقيقة تعبيرات مجازية دارجة ومنها « على كف عفريت » و « شمع الفتلة » و « ع الحديد » و « ايد ورا وايد قدام » و « عزومة مراكييه » و « سد خانة » النخ .

وعندما يأتى أوان الحديث عن كتب الأمثال التى صدرت حديثا نسجد لها للأسف تكاد جميعها تخلط خلطا صارخا بين المثل والتعبير ، مما يزيد

من ترحمنا على الباحث العلامة المرحوم أحمد تيمور باشا !

وان كان لنا من نقد لكتاب تيمور بعد اعترافنا بمآثره فى هذا المصنف العظيم ، فهى هبات يسيرة لا تنتقص من جهده الضخم الرائد ، ونحن نسوقها من وجهة نظرنا على كل حال .

فمن ذلك أننا لا نتفق معه فى أن « فرخه بكشك » مثل ولا فى أن « آدى وش الضيف » مثل ، فكل هذه تعبيرات أو كنايات كما شرحها بنفسه ولكنه أوردتها ضمن الأمثال . وهناك أكثر من نموذج فى هذا الصدد .

كما أنه تخلى عن التزامه بالتفسير الأصولى أو « الايتيمولوجى » فى بعض الأمثال مثل « يا بخت من كان النقيب خاله » حيث اكتفى بشرح المعنى فقال « يضرب لمن كان له قريب عظيم ينفعه فى أموره فيعلو شأنه بسببه » مع أن منطوق المثل واضح جدا فى ارتباطه بحادثة تاريخية بعينها وهى القصة التى ذكرها باحثون آخرون من أن السيد عمر مكرم « نقيب » الأشراف فى زمنه كان له ابن أخت استفاد من قرابته فتم ترشيحه لمنصب تنافس عليه شبان كثيرون فقالوا عندئذ : « يا بخت من كان النقيب خاله ! » .

ولعل آخر ما يتصف به كتاب تيمور هو حرصه الواضح على استبعاد كثير جدا من الأمثال ذات الألفاظ الصريحة والفاحشة من مجموعته فلا يورد منها الا ما كان محتملا . وهذا الأمر يختلف فيه جامعو التراث الشعبى والباحثون والأدباء فمنهم من يشبث المادة كما هى من باب الأمانة لوضعها موضع البحث العلمى بأغراضه المختلفة (ولعل هذا ما نراه دون السخول فى معركة ليس هذا أو انها) ومنهم من يغلب الناحية الأخلاقية فيترفع عن ذكرها . ولكل وجهة نظره . وقد نعود لتناول هذه المسألة فيما بعد ان شاء الله تعالى .

أما الآن فمع نماذج قليلة من مجموعة تيمور باشا توضح ما أجملناه آنفا :

● « آخذ ابن عمى واتغطى بكفى »

« يضرب فى تفضيل تزوج المرأة بقريبها ولو

غليظ من نسيج الكتان يرتديه الفقراء ، أى أن الموت يساوى بين الغنى والفقير فصاحب الجبة عنده كغيره مصيره الى الثراب .

● « زى سلام المواردى على الفسخانى »

« المواردى : بائع العطر نسبة لماء الورد والفسخانى (بفتح تين) : بائع الفسيخ ، وهو السمك المملح الكريه الرائحة المعروف بمصر ، فسلام بائع العطر على بائع هذا السمك لا يحتاج لوصف ، يضرب لوصف سلام المعرض المقتصر على الضرورى من الألفاظ . »

كان فقيرا ، أى أتزوج بأبن عمى ولو كان لا يملك ما أتغطى به . وقالوا أيضا فى تفضيل القريب على الغريب : (نار القريب ولا جنة الغريب) ويروى : (نار الأهل) وسيأتى فى حرف النون . وهذا عكس قولهم : (خذ من الزوايب ولا تأخذ من القرايب) وقولهم : (الدخان القريب يعمى) وقولهم : (ان كان لك قريب لا تشاكره ولا تناسبه) .

● « أبو جوخه وأبو فله فى القبر ببيل »

« الفلة (بفتح الفاء واللام المشددة) نوع

● الاسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطريا ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق
★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

الأمثال الكويتية المقارنة

عرض وتحليل : عبد العزيز رفعت

يتسم المثل عمومًا ، وعلى مستويات عديدة ، بالكثير من الرسوخ الذي يميزه عن الأصناف الأدبية الأخرى ، ويمكن في شكله الغني مضمون ثرى وعميق يضعه الى جوار هذه الأصناف جنبًا الى جنب ، بل ويجعله مجابهة لها - في أحيان كثيرة - بقوة هائلة ، هذا الامتياز هو الذي يجعل من دراسة الأمثال شبكة معقدة خاصة بالوعي والحياة ، ولن يدرك هذا ، ويهي أبعاده بعمق ، غير معني بالدراسات المقارنة للأمثال ، وتصنيفها الموضوعي .

والوقت ، غير أنني أبادر فأقول : ان اكتمال أي خطاب علمي ، وأي نهاية له يتحددان - في الغالب - على ضوء أسباب خارجية ، وليس على ضوء كمال داخلي أو استنفاد للموضوع ذاته ، والا لتوقف العلم ، في مجال ما من مجالاته ، عند حدود خطاب علمي معين قد استنفذ غرض العلم في هذا المجال ، وهو ما تنفيه نتائج الواقع العلمي وتدخضه بعنف ، فالعلم صيرورة دائمة لا تنتهي أبداً ، وحيثما ينتهي عمل علمي يواصل الآخر ، ومن هنا ينظر الى الخطابات العلمية على « أنها سلسلة من الأعمال المنجزة التي لا يمكن أن يكتفى فيها كل خطاب بذاته » . . بل ويضم الخطاب العلمي اليه مكتشفات الخطابات السابقة ، وباطراد مستمر . هكذا تتراكم العلوم ، وتنمو على مر العصور ، والكتاب - موضوع العرض - يوظف لهذه الحقائق ، بل ويشير اليها في مواضع كثيرة من مقدمته الثرية الضافية التي قام على أمر كتابتها الأستاذ / صفوت كمال ، بموضوعية العالم وتواضعه ، وكل ما هناك أنني قمت باستخلاص هذه الاشارات وتجريدها كمحددات إبستمولوجية للخطابات العلمية لا خلاف بين العلماء على شمولها وصحتها ، وهي بالقطع ليست كل المحددات الإبستمولوجية لهذه الخطابات ، وإنما هي أهمها بكل تأكيد ، ومع أنني لست بسبيل كهذا السبيل ، فوق أن

أقول هذا وأنا بصدد الشروع في عرض وتقديم كتاب « الأمثال الكويتية المقارنة » للأستاذين أحمد البشر النروهي ، صفوت كمال ، لا لتمييز أود أن أخص به هذا العمل العلمي عن غيره من الأعمال العلمية الأخرى في مجاله فحسب ، بل ولتقدير مدى الجهد الذي يمكن أن يبذله الانسان عندما يؤمن ، في قرارة نفسه ، بأهمية موضوعه ، وهو جهد لم يستغرق الست سنوات التي تنم عنها تواريخ طبع الكتاب في أجزائه الأربعة الضخمة فقط ، بل استغرق ، فوق هذه السنوات الست أكثر من ثلاثين عاماً أخرى قضاهها المرحوم الأستاذ / أحمد البشر في جمع معظم الأمثال الكويتية مدفوعاً في ذلك بوعيه التلقائي ، وحده بأهميتها في التعبير عن فكر وفلسفة وخبرة المجتمع الذي يعيش فيه ، ليموت الرجل والجزءان الأخيران من الكتاب ماثلاً للطبع ، وليكمل الأستاذ / صفوت كمال - خبير الفنون الشعبية بدولة الكويت الحقيقية آنذاك - المهمة المشتركة على أكمل وجه ، ناعياً رفيقه الى قرائه ، ومشيداً بفضل أديبا ومؤرخا ومفكرا أعطى لثرات مجتمعه كل ما أمكنه من جهد وعمل دائب ومتواصل .

اذن ، فنحن أمام عمل علمي قد توافرت له أسباب اكتماله ، العلم ، والعشق ، والخبرة ،

الكتاب لا ينوشه الشك في أنه عمل علمي جدير بالاعتبار ، الا أنني مضطر ، ولأسباب خارجية ، الى توضيح نقطتين مهتمين بهما سأخلص الى صلب موضوعي ، وهو عرض الكتاب وتقديمه ، **وأول هاتين النقطتين هي تلك المتعلقة بالمنهج** المتبع في الدراسة ، والمنهج ببساطة هو الطريقة المستخدمة في معالجة موضوع معين من المواضيع ، وانطلاقاً من البستيمولوجيا تتحرى النظر في قيمة المناهج بالنسبة الى هدفها العام ، لا على أنها « موضعية » فكرية أو ترف عقلي ، فان المنهج المتبع في المعالجة هو أمثل المناهج لعرض الموضوع ، ذلك أن مدلول « دراسة مقارنة » هو مدلول تاريخي ، وقد أولت الدراسة هذا المدلول كامل عنايتها ، كما عنيت بمواطن الالتقاء في نتائج هذا المجال الأدبي - الأمثال - وصلاتها الكثيرة المعقدة ، لا سيما في وقتنا الحاضر ، وعلى امتداد رقعة جغرافية متسعة .. هي رقعة وطننا العربي .

اما النقطة الثانية ، فهي تلك التي تتعلق بمفهوم المقارنة ذاته كمصطلح علمي لا كمفردة قاموسية ، اذ من المعروف « في الدراسات المقارنة انها تتخذ من اللغة حدوداً فارقة لميادنها » ، بمعنى أنه لا يعد دراسة مقارنة ما قد يساق من موازنات داخل الأدب القومي الواحد ، سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لم تكن ، وعلى سبيل المثال يعد كل ما كتب باللغة العربية ، أيا كان جنس كاتبه البشري ، أدباً عربياً لا تصح المقارنة في نطاقه .. وهي قضية الكتاب الذي نحن بصدده الآن ، طرحها على الساحة العلمية عند صدوره ، وانقسم المهتمون تجاهها الى فريقين : فريق مستنير يرى أنه لم يعد في الامكان الايمان بوجود منهج قائم على مبادئ دائمة يلزم الخوض لها في كل الأحوال ، وأن أنجح ما يكون الحديث عن المنهج ليس في ضبط قواعده وتحديد أداق تحديد ، ولا « عندما يقوم وحده كصرح نسقي أو معياري ، ولكن عندما يكون خصياً هنساً والآن » .

وفريق آخر لم يصل الى سمعه - بعد - أن تاريخ العلوم لا توجد به قاعدة واحدة ، مهما

كان رسوخها في الميدان الاستعماري . لم تنتهك في لحظة أو في أخرى فقال بخروج الكتاب من ميدان الدراسات المقارنة ، وانحصاره في ميدان الدراسات الأدبية القومية البحتة . وهو شرف لا ينبغي لنا دحضه بقدر ما ينبغي علينا تعظيمه ، غير أننا بصدد أساس منطقي لدراسة علمية يرى الفريق الأخير أنها خرجت عن القاعدة الذهبية للدراسات المقارنة ، وبالتالي فهي ليست منها .

يقول الأستاذ / صفوت كمال في مقدمة كتابه « دراسة الأمثال العربية و (نظائرها) من أمثال شعوب أخرى » تحتاج الى جهود مضاعفة في تحليل واستقراء الأمثال ، واستخلاص عناصرها المحورية ، وتحديد موضوعاتها ، ووضع تصنيف موحد للأمثال العربية يتوافق مع لتصنيفات العالمية » .

وكما هو واضح ، من هذه الفقرة ، ان المؤلف يهدف بدراسته الى المساهمة الجادة في وضع بعض الشروط العلمية الضرورية للدراسات المقارنة في الأمثال الشعبية ، ويأمل ، في موضع آخر من مقدمته ، أن يتسع له أو لغيره الوقت لتدشين هذا الأساس العلمي في المستقبل القريب ، وهذه خطوة علمية بلا شك لا نملك الا احترامها والتسليم بضرورتها ، فالتقدم العلمي لا ينطلق من فراغ ، ولا يتأتى من القفز الى مستوى ما دون تهيئة تامة للمستوى الذي يسبقه فاذا ما أضفنا الى ذلك طبيعة المادة التي يتعامل معها المؤلف وخصائصها ، لما لهذه الطبيعة من تأثير فعال على المنهج ، لوجدنا أنه من الأجدي ، في المرحلة الحالية ، الخروج بالدراسات المقارنة عندنا في الأدب الشعبي بالذات من حدود اللغات الى حدود الثقافات ، فبعيداً عن الطرح الايديولوجي لمصطلح « قومي » يتبين لنا بوضوح أننا لم تكن غير مجموعة من الثقافات المتباينة قد انصهرت في ثقافة واحدة ، ولا شك أن مآثور هذه الثقافة يحمل من العناصر قدراً ما قد انسرب اليها من أصولها الاولى ، ووضع أيدينا على هذه العناصر في تباينها أو في تماثلها ، وصولاً الى تشييد ثقافة عربية أصيلة ومعاصرة معاً ، يعد ضرورة قومية ، فعندما

بفكر أمة من الأمم ، فإن عمليات
سرد والتجديد والبحث عن عنصر الوحدة
في التنوع ، لا يمكن أن تتم إلا بالحفر
في ثقافة هذه الأمة حتى الجذور ، والتعامل
العقلاني النقدي مع المعطيات الناتجة عن ذلك
الحفر في الماضي والحاضر ، وهذا لا يتأتى
إلا بأسلوب المقارنة بين عناصر ثقافتها على
المستويين التاريخي والجغرافي ، ومن هنا
يجيء عنوان الكتاب « الأمثال الكويتية المقارنة »
موثما لأهدافه ، ولأهداف الدراسات المقارنة
بوجه عام ، وإن كان ثمة اعتراض فأنما يكون
بسبب الاغفال المتعمد للفشل الذريع الذي منيت
به الدراسات المقارنة في هذا المجال ، عندما
جعلت من اللغات حدودا لها ، وراحت تبحث عما
هو قومي أصيل وعما هو أجنبي دخيل ، نظرا
لتشابهه ، بل تماثل ، الكثير من العناصر
الفولكلورية عند جميع الشعوب ، وعدم قيام
الأدلة الدامغة على وجود صلات تاريخية فيما
بينها شافية للغيل ، مما حدا بثلة من العلماء
إلى انكار نظرية الانتشار أو ما سميت
بنظرية « الأصل الواحد » ، والقول بنظرية
« الأصول المتعددة » والتي تستند في مجملها
على القول بتماثل المواقف الحياتية والمراحل
التطورية في حياة الشعوب ، ومن ثم تماثل
العناصر الفولكلورية في الآداب والفنون الشعبية
وهو ما لا يبدو لنا مقبولا كذلك باعتباره التفسير
الوحيد لهذا التشابه العجيب ، وعموما فليس
واردنا الآن استنطاق الشواهد ، لخروج ذلك عن
موضوعنا الذي يغني فيه الاجمال عن التفصيل ،
ويكفي أننا أمام كتاب سوف يقدره ويثنى عليه
جامع عاقر الميدان ، وباحث يدرك مشقة
التصنيف وصعوباته .

يبدأ الكتاب بمقدمة طويلة تحتل أكثر من خمس
وخمسين صفحة من عدد صفحاته التي تربو عن
الألفين والمائتين وخمسين صفحة من القطع
الكبير ، وتنقسم هذه المقدمة ، توخيا للفائدة
العلمية ، إلى ثلاثة عناوين فرعية (مدخل
تاريخي ، هذا البحث ، دراسة تحليلية) ، يعقب
هذه المقدمة الفهرس الخاص بتصنيف الأمثال
تصنيفا موضوعيا تحت عنوان « فهرس تصنيف

مضارب الأمثال » ، وقد رتب هذا الفهرس ترتيبا
معجميا ، ورقمت أمثاله ترقيميا مسلسلا بحيث
يسر على الباحثين مهمتهم عند الحاجة ، وهو
ما سنعود إلى تفصيله بعد فراغنا من استعراض
المقدمة التي تعد من أهم ما قدم به كتاب يعني
بدراسة الأمثال في عالمنا العربي ، وللحق
فقد أتينا على بعض مما في المقدمة ، فيما
أسلفنا من حديث ، غير أن الكتاب كله يعتمد
عليها ، واستعراضها يعني استعراض هذا
الكتاب الذي يمثل إضافة حقيقية ومهمة . في
بابها للمكتبة العربية .

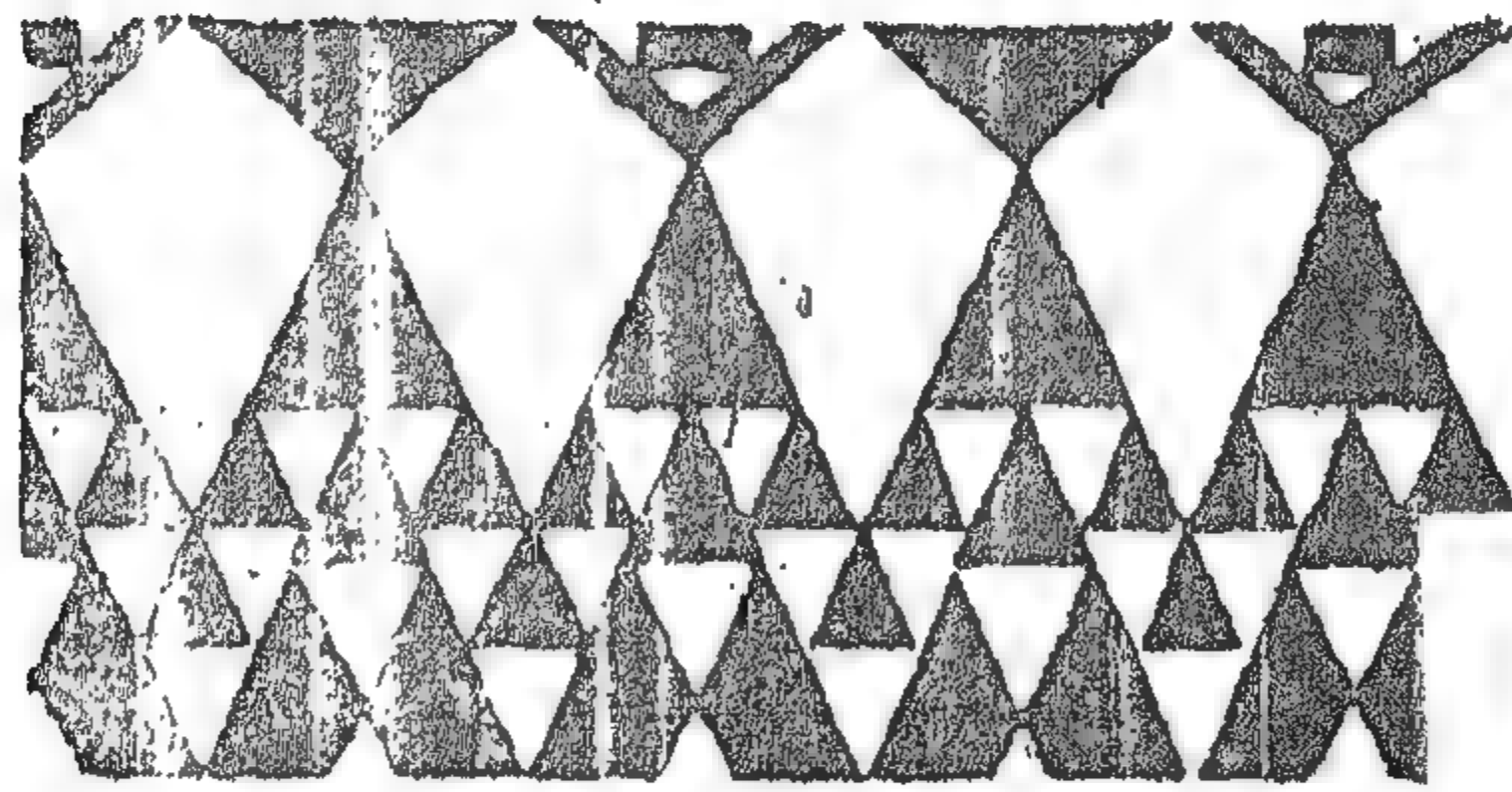
تتوافر المقدمة على تأكيد « التواصل الثقافي
في الأمثال العربية ومنهج دراستها » وهي
بسبيل هذا وذلك تستعرض كل المؤلفات التي
وصلت إلينا عن الأمثال العربية منذ استقرار
سلطان الدولة العباسية في بغداد وحتى الآن ،
ومن هذه المؤلفات - على سبيل المثال - كتاب
المؤرج السلوسي ، وهو أقدم كتاب ، في هذا
الباب ، وصل إلينا بعد كتاب المفضل بن محمد
الضبي ، المتوفى حوالي سنة ١٧٠ هـ -
٧٨٦ م ، وكذلك كتاب أبي عبيد القاسم
ابن سلام الذي يعد من أهم كتب الأمثال
العديمة ، إذ حرص فيه صاحبه على تبويب
الأمثال في أبواب وفقا لمضاربها ، أي أنه قام
على تصنيف هذه الأمثال تصنيفا موضوعيا ،
وعمد عند تكرار بعضها في أحد الأبواب إلى
الإشارة إلى الباب الذي سبق أن ذكرت فيه ،
وهي ذات الملاحظة التي سنلاحظها في الكتاب
موضوع عرضنا ، نظرا لأن بعض الأمثال يضرب
في أكثر من مناسبة ولاكثر من معنى ، وهذا
الحرص من جانب المؤلف على أن يكون تصنيفه
متوافقا مع تصنيف أبي عبيد القاسم إنما
يأتي كمحاولة لتحقيق التواصل المنهجي العربي
في التصنيف ، دونما اغفال للرؤية المنهجية
لحديثه في تصنيف مواد الأدب الشعبي
على وجه العموم ، والأمثال الشعبية منها على
وجه الخصوص ، ولتأكيد هذا التواصل ، وجلاء
الرسوخ الذي يتسم به هذا الفرع من فروع
علم الفولكلور ، يعتمد المؤلف في استقصائه
للأمثال العربية التراثية المتوافقة مع الأمثال

الكويتية الماثورة « مجمع الأمثال للميداني ، و « مستقصى الأمثال للزمخشري ، و « جمهرة الأمثال لأبي هلال العسكري » ، وفي ثانيا هذا الاستعراض التاريخي المجل ، الذي يوضح مدى الاهتمام الذي لاقتنه الأمثال من العلماء العرب الأولين ، لأهمية الدور الذي تقوم به في تثبيت الأعراف والتقاليد ، وفي التعبير عن التجربة الانسانية ازاء مواضيع الحياة المختلفة ، وفيما تمليه من سلوك أو فعل ينبغي اتخاذه ، بصفته السلوك أو الفعل الأمثل ، تجاه المواقف المتباينة . في ثانيا هذا الاستعراض التاريخي يستقطر الأستاذ صفوت كمال استقطارا خيرا خصائص المثل ، وطبيعته ، وشكله ، ووظيفته ، كما ينوه ، عند الانتقال من ذلك المدخل العام الى بحثه الحالي ، بالأعمال المعاصرة ، والمحاولات العلمية الحديثة لكثير من الدارسين في وطننا العربي ، ومدى الاستفادة التي تلقاها من هذه الأعمال وتلك المحاولات ، ولأن هذا المؤلف الضخم يلتزم ، في أدق تفاصيله ، أسس وقواعد المنهج العلمي ، فقد زوده مؤلفه بمجموعة البطاقات التي استخدمت في جمع المادة وفهرستها وتصنيفها (بطاقة الراوى - بطاقة جمع المادة - بحث الأمثال) ، كما أوضح المراحل والخطوات التي اتبعت في اعداده وضبط مادته وتحقيقها ، وما قد تم مراعاته من أساليب في تدوين وتصنيف المادة المجموعة ميدانيا أو تلك التي نفلت من المراجع ، وقد اردف هذا كله بدراسة تحليلية زائدة لمجموعة الأمثال الكويتية ، التي بلغ مجموعها الفين ومائتين وثلاثة وتسعين مثالا قد تمت مقارنتهم بأضعاف أضعافهم من الأمثال العربية الأخرى على امتداد الرقعة الجغرافية لوطننا العربي ، ومجموعة الأمثال الكويتية هذه تعد بمثابة العامل المحدد لأبواب البحث ، والتي تشكل مائة وأربعة وثمانين بابا رئيسيا تبدأ بالاجتهاد وتنتهى باليسر ، وقد تفرع عن هذه الأبواب الرئيسية أربعة وأربعون بابا فرعيا . فعلى سبيل المثال نجد أن باب « الاختيار » ، وهو باب رئيسي ، قد تفرع عنه بابان آخران هما : « حسن الاختيار » و « سوء الاختيار » ، وكذلك الأمر في باب « الادراك » وباب « التصرف » .

الخ ، أما بالنسبة لباب كباب « الصدق » فعلى الرغم من أن الكذب يناقشه في معظم الأحيان ، إلا أن كلاهما « الصدق والكذب » قد أدرج في باب رئيسي ، إذ يرى صاحب التصنيف أن سوء الصدق أو عدمه لا يعتبر كذبا ، كما أن حسن الكذب أو عدمه لا يعتبر صدقا ، وإذا أخذت وجهة النظر هذه ككل ، بدا لنا مدى الجهد الذي اقتضاه هذا التصنيف الموضوعي ، كما بدت لنا أيضا ، وبصورة أكثر ملموسية ، أحادية الجانب التي تظالعا دوما في التصنيف غير الموضوعية ، والتي لا تتمتع لمعها الأمثال بالامتلاء والديالكتيك اللذين تتمتع بهما في هذا التصنيف وبالفعل يتعذر علينا الانفصال ، ولو للحظة واحدة ، عن الخبرة الشخصية الفريدة لصاحب التصنيف عندما نطالع دراسته التحليلية ، ونقف على جسور المنطق الذي يربط بين وحداتها ، والذي لا يلاحظ رأسا خصوصا بالنسبة للعين التي اعتادت التعامل مع أنواع التصنيف التي تنظر الى المثل على أنه ذو مضمون واحد ومحدد ، وبالتالي أعفت نفسها من البحث المضني والدقيق عن « الكلمة » و « النبرة » و « الايقاع » ، في مناسبات أداء المثل المتعددة ، حيث تبرز غاياته بشكل جيد ، فيزداد غناه المضموني وتتراهى أبعاده . ويتضمن الجزء الأخير من الدراسة تعقيبا على موضوعات الأمثال ، وتعريفا بفهرس المسميات ، وهو الفهرس الذي اعتمد عليه صاحب التصنيف في اعداد فهرس الموضوع لمضارب الأمثال ، والعناصر الأساسية التي تشكل محاورها مرتبة ترتيبا نوعيا وأبجديا ، طبقا للأسلوب الذي انتهجه في تصنيفه للأمثال ، ولا شك في أن هذا الفهرس يقدم أكبر العون للقارئ في الاستدلال على الأمثال التي يهمه الرجوع اليها ، كما يكشف ، من خلال أرقام الأمثال ، كم ونوع العناصر والمسميات ، المختلفة والمتنوعة ، التي استخدمت في صياغة وتركيب الأمثال الكويتية ، وذلك باستقراء عدد مرات تكرار هذه المسميات ، ووضعها في كل مثل مع تنوع موضوعات الأمثال وتعدد مضاربها ، فما يختص بالانسان أو الحيوان أو النبات من الأمثال ، قد صنف في قسم خاص مقسم الى أقسام نوعية تبعا لجزئيات ومسميات عناصره

العربية في بنائها الثقافي أو عن منهج تفكير الإنسان العربي . والقارىء حينما يطالع هذا الكتاب سوف يستنتج ويتبين من خلال ترتيب الأمثال المعجمي الموضوعي ، دلالات اجتماعية كثيرة ، بالغة الأهمية . وسوف يقع على العديد من التصورات الدرامية لبعض المواقف الإنسانية سواء أكان ذلك مما ورد من قصص لتبيين الأصل في ضرب المثل ، أم كان نابعا من شرح المثل ذاته وتوضيح مفرداته ، غير أنه من أجل الكشف عن أهمية هذه الدراسة ، وعن غنى مضمون الأمثال الشعبية ، بل ومن أجل الاقتراب من قانون حركة هذا النوع الأدبي ، على امتداد تاريخه المدون ، والوقوف على ديناميكياته ، فليس أمامي حقيقة غير أن أشير بقراءة هذا سفر الرائد ، وضرورة العمل على طبعه في القاهرة ، حتى ييسر للباحثين والدارسين والمهتمين أمر الحصول عليه واستكمال منجزاته .

وكذلك ما يخلص بالطبيعة أو يرتبط بها من ظواهر أو ظاهرات كنا يشتمل هذا الفهرس أيضا على مسميات الأدوات النفعية التي يستخدمها الإنسان في حياته اليومية ، سواء أكان ذلك خارج البيت أم داخله ، وقد رتب كل قسم من الأقسام المذكورة ترتيبا أبجديا هو الآخر إلى جانب ما يشمله من عناصر ومسميات تكون صيغة المثل وتحدد بنيته . ويشكل هذا الفهرس مع فهرس طرز الأمثال ، الذي رتب هم الآخر ترتيبا أبجديا فوق تصنيفه الموضوعي ، مدخلا علميا لتصنيف عناصر الثقافة الشعبية العربية يساعد على معرفة أسلوب فرز المقولات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والمادية وغير ذلك من مقولات تكون بنية هذه الثقافة وتجدد معالمها ، كما تسهم ، في الوقت نفسه ، في دعم الدراسات الموسوعية التي تهدف إلى الكشف عن الشخصية





الفرنون الشعبية فى جنوب سيناء

مع نبض أغانى السمسمية وإيقاعات الكف وعبير الأعشاب الطيبة التى تملأ وديان جنوب سيناء ، ما بين نوبع وسانت كاترين وذهب وطور سيناء ورأس سدر .. ومع أحاديث أبناء سيناء من شيوخ عايشوا وهج الحياة على هذه الأرض الطيبة ، ومن شباب يتطلعون الى خير ما فى الحياة من جهد لتكون سيناء بتاريخها وطبيعتها نموذجا متميزا من العمران والعمار فى مستقبل الأيام .. ومع تأملات باسمه ورؤى فاحصة لخصارف أزياء بنات ونساء سيناء بجمالها المتوارث وألوانها الحية الدافئة ووسوسة حليهن المتناغمة مع صفائر شعورهن ، وهمس خطواتهن التى ترعى كل ما يحوط بهتهن من عادات وتقاليد وقيم جمالية .. ومع العادات والتقاليد التى تعلو بكبريائنها الأصيل وتطل بعبقها التاريخى على كل من يزور هذه الأرض المباركة التى تحتضن بين طياتها أريجاً من رفات أنبياء وقديسين وشهداء وأبطال .. ومع هذه البيئة الحية، انساباً وطبيعة ، بحراً وجبالاً ، أرضاً خصبة وينايع تتدفق بالماء الذى يروى الظمان فى قيط الصيف ، أو يدفى الجسد البارد فى زمهرير الشتاء .. مع هذا وذاك وبين ذلك وتلك من رؤى ومعايشة للحياة فى جنوب سيناء ، طافت بى أيضاً ذكريات مضى عليها ثلاثون عاماً بالتمام والكمال منذ أن بدأت فى مركز الفنون الشعبية بأول عملية ميدانية لتسجيل أنماط من الابداع الفنى الشعبى المصرى فى ١٢/٥/١٩٥٨ .

مصر ، من النوبة القديمة قبل التهجير ، بل وقبل بناء السد العالى ، حينما كان السد مجرد أمل يسعى الى تحقيقه أبناء مصر بارادتهم الحرة - والى الصحراء الغربية فى شمال مصر والوادي الجديد وشواطئ البحر الأحمر وأراض وادى النيل من صعيدنا الى دلتاها ، ثم الطواف بالبلاد العربية من الخليج الى المحيط ومن جبال

وهأنذا الآن أكمل الرحلة التى بدأت منذ ثلاثين عاماً لاحتفل مع مركز دراسات الفنون الشعبية بتواصل عمله الميدانى فى جمع وتسجيل ودراسة أنماط من الابداع الشعبى المصرى على أرض سيناء فى المدة من ٢٨/٣/٨٨ الى ١٥/٤/١٩٨٨ وكانت هذه الزيارة هى أول زيارة لى الى سيناء ، وبها اكتملت زيارتى لكل أرض

فأشرف إلى جبال اليمن ، متأملا النواصل الثقافية
للمحضارة العربية ما بين وادي النيل وأرض بلاد
ما بين النهرين ، وغيرها من بلاد عربية وكل
ذلك في وحدة ثقافية تعلو بتدفقها الحضارى
فوق عقبات الغزو الاستعماري .

والآن . هانذا أسير على أرض سيناء حيث
روت أرضها دماء ذكية لأبناء مصر الأوفياء في
صد غزوات متعددة ومتباينة على مر حقب
التاريخ . . . ومع تراثها الحي كانت جولتي مع
أعضاء بعثة مركز الفنون الشعبية التي كونتها
الأستاذة الدكتورة نبيلة إبراهيم أستاذ الأدب
الشعبي بكلية الآداب جامعة القاهرة وعميدة
المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون
بالقاهرة . . . حيث قامت البعثة بجولاتها في
مختلف أرجاء جنوب سيناء لرصد أهم مظاهر
التراث الثقافي الشعبي . . . من عادات وتقاليد
وفنون الغناء والموسيقى والرقص ، وقصص
شعبي وحكايات وأنماط الأزياء والحلي ، وأشكال
الزخارف وطرق التطريز وأنواع الأعشاب
الطبية ووسائل وطرق الطب الشعبي ، وطقوس
الضيافة وعادات الاحتفالات العائلية والدينية
 وأنماط الطعام والولائم في المواسم والمناسبات
 وفنون وسم الجمال ورموزه . . . إلى غير ذلك من
فنون وأشكال التعبير الشعبي عن واقع الحياة
بموروثاتها الثقافية .

وقد قامت البعثة بتسجيل هذه الأنماط المتعددة
تبعاً لتخصصات أعضاء البعثة التي تكونت من
السادة : أنور مطر وسوسن عامر ود . نادية
حسن المتخصصين في الفنون التشكيلية ورموزها
الأسطورية والعقائدية . . . وحسن صالح
المتخصص في دراسة الآلات الموسيقية والألحان
الشعبية ، وسمير جابر المتخصص في دراسات
الرقص الشعبي وفنون تدوينه ، وسهير مرعى
المتخصصة في مجال الطب الشعبي ووسائل
العلاج بالأعشاب الطبية ، وأحلام أبو زيد
الباحثة في مجال دراسة العادات والتقاليد .
كما ضمت البعثة أيضاً الدكتور شوقي عبد القوى
حبيب المتخصص في دراسة المؤثرات التاريخية
في المأثورات الشعبية ، والأستاذ حمدي شحاتة
المستول عن الشؤون الإدارية والمالية للبعثة .

وكانت هذه السطور (صفوت كمال ، خبير
الفنون الشعبية) .

وقد قامت البعثة بتسجيل كل ما شاهدته
وتعرفته من تراث هذه المنطقة على أسس
التسجيل الصوتية والمرئية كوثائق علمية وفنية
ميدانية . . . وقد واكب عمل البعثة - في هذه
المنطقة من أرض مصر المباركة - جهد طيب
ومعاونه مباشرة من محافظة جنوب سيناء وخاصة
محافظها السيد اللواء نور الدين عفيفي، والأستاذ
سميح النشار مدير مديرية الثقافة بالمحافظة
الذى قدم للبعثة كل خبرته ومعرفته التي
اكتسبها من عمله الثقافي في سيناء وصدقاته
المباشرة مع شيوخ القبائل بها . . . كما كان لفرقة
الفنون الشعبية التلقائية التي يرعاها محافظ
جنوب سيناء وتضمها مديرية الثقافة دور مهم
في تقديم نماذج أصيلة من الفنون الشعبية
لأبناء هذه الأرض الطيبة ، التي تطل من جانب
على أرض الجزيرة العربية ومن جانب آخر على
أرض فلسطين - في لقاء تاريخي ينبثق فيه
الوعي الحضارى من كل جانب ، ويحمل بين
فنون الغناء والشعر الشعبي تراث الأصال
العربية وشموخ مصر الحضارى .

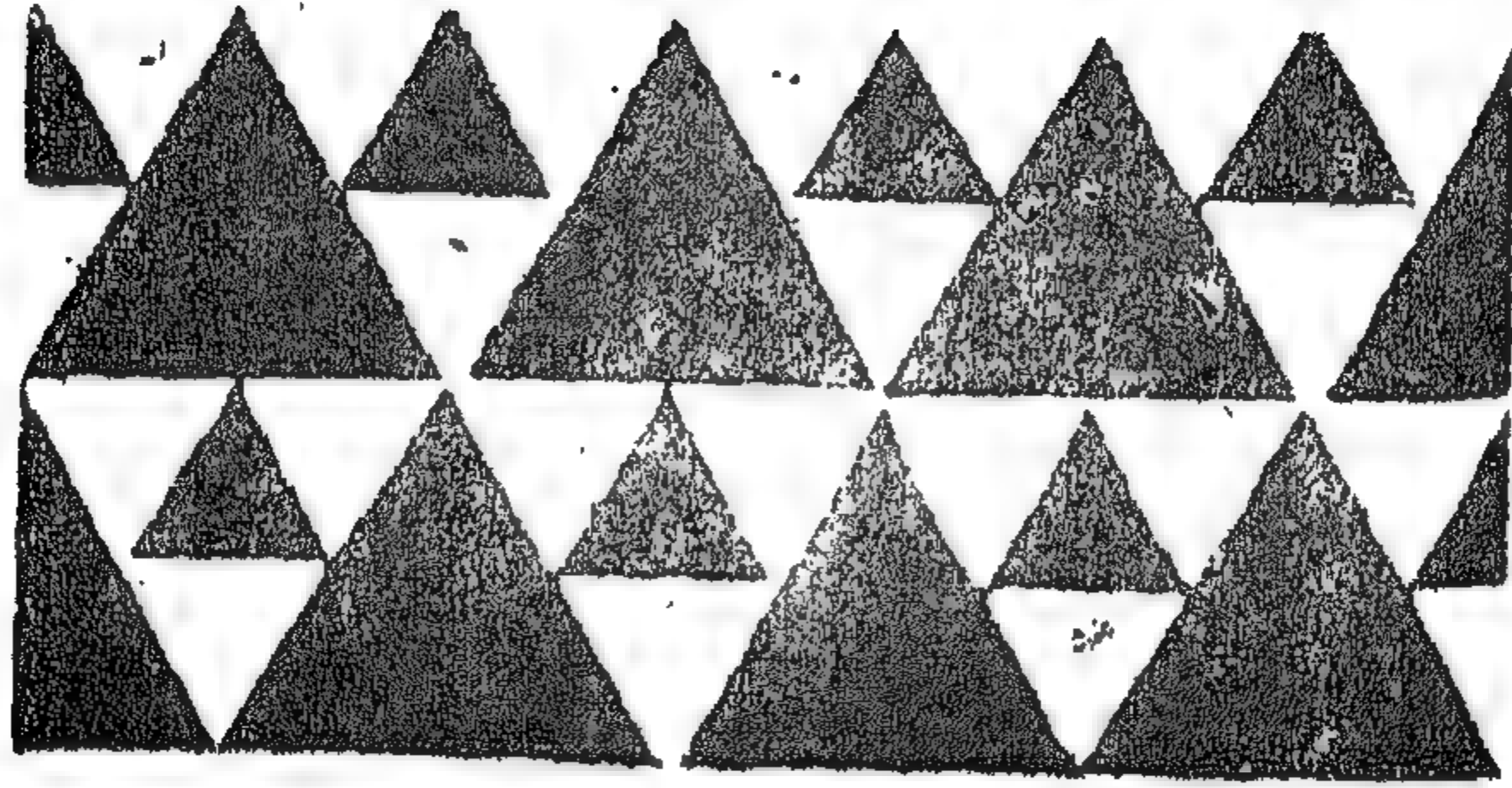
كما تماثلت بعض الايقاعات مع بعض ايقاعات
الخليج والجزيرة العربية . . . وتشابهت أيضاً
بعض ألحان السمسمية مع ألحان النوبة ، بل
وتوحدت أيضاً في بعض أغانيها مع ألحان
السمسمية في القنال ، مع تداخل بعض ألحانها
مع ألحان من اليمن والمغرب العربى في تواصل
نغافى وتناغم أصيل . . . بين ما كان من فنون
الغناء (الصوت) في العراق والذى انتشر
في الخليج والجزيرة العربية والموشحات في
الأندلس العربية التي شاعت في مصر والشام
ودول المشرق العربى كما تداخلت أيضاً مع
ما هو كائن من فنون الغناء الشعبي المعاصر .
وآمل أن تكون النهضة الثقافية والعمرانية التي
تشمل أرجاء سيناء هي إضافة ثقافية وحضارية
واعية لما كان على أرض سيناء عبر حقب التاريخ
 . . . وأن تكون هذه النهضة تأكيداً لما صنعه
الإنسان المصرى على مر العصور في الحفاظ
على أصالة وقداية هذه المنطقة . . . فمستولية

الانسان المصرى كانت وما زالت هى صنع الحضارة والحفاظ عليها .

وتأتى هذه الرحلة العلمية التى قام بها مركز دراسات الفنون الشعبية فى اطار اهتمام المعهد العالى للفنون الشعبية بالتراث الشعبى المصرى ، واستكمالا لجهوده العلمية الميدانية فى جنوب سيناء ، حيث يقوم بعض أساتذة المعهد بالاشراف على عدد من رسائل الماجستير التى تختص بموضوعات من تراث سيناء الشعبى مثل دراسة كل من هالة حلمى نمر عن الحكايات الشعبية ، ونهلة عبد الله امام عن عادات وتقاليد

الزواج ، وإبراهيم حلمى عن العمارة الشعبية وبيوت الشعر ، وعادل ندا عن المعتقدات والاحتفالات الشعبية الخاصة بالأولياء فى جنوب سيناء .. وغير ذلك من بحوث أكاديمية ودراسات تعد للحصول على درجات علمية .. وهو جهد يتضافر مع جهود هيئات علمية أخرى تسعى الى الكشف عن خصائص ومقومات هذا التراث الثقافى لهذه المنطقة المتميزة بتراثها الحضارى المتواصل عبر الحضارات والمتداخل فى الوقت نفسه مع العديد من الثقافات التى تحيط بهذه الأرض المباركة .

هـ . ك . .



التراث الشعبي في ثقافة الطفل

منى نجم

● في إطار الاهتمام بالتراث وكيفية الاستفادة منه في ثقافة الطفل العربي ، عقد المجلس الأعلى للثقافة ندوة «أطفالنا والتراث - ندوة عربية» القاهرة في الفترة من ٢٤/٥ الى ٢٦/٥/١٩٨٨ . وقد شارك في الندوة عدد من الأساتذة والباحثين العرب . وقد بدأت أعمال الندوة بكلمة لقرار اللجنة ، ثم تكلمت الدكتورة سهير القلماوي فأكدت على ضرورة العمل من خلال التراث لإطلاق طاقات الطفل الخلاقة وتنمية خياله وقدرته الإبداعية ، وترى أن الاستفادة من التراث يجب أن تتم دون ادخال أى تعديل على النصوص الأصلية . وأكد الدكتور ممدوح جبر على ضرورة وضع برامج استراتيجية لثقافة الطفل حيث أن التكوين الثقافي يؤثر على قدرات الطفل المستقبلية في التنمية ويرسخ هوية ابنائنا ضد الغزوات الخارجية .

الدينية كالقرآن والسنة والأحكام الشرعية بالإضافة الى الحضارة الإسلامية وما حفلت به من تاريخ ومواقف وأخبار .

وإذا كان التراث الشعبي يحتل موقعه في نفوسنا ويشغل مكانة متميزة في تراثنا فقد كان له نفس الموقع في الندوة . لقد كان الموضوع الاساسي في عدد من الابحاث هو التراث الشعبي وعلاقته بثقافة الطفل ، ومن هذه الابحاث :

(أ) التراث الشعبي في مجال أدب الأطفال - الحكايات الشعبية (صفوت كمال) .

(ب) الأطفال والأدب الشعبي (عبد التواب يوسف) .

(ج) الحكاية الشعبية بين الكلمة المقروءة والقص - انطباعات شخصية - (ابراهيم بشمي - البحرين) .

وفي ندوة تتعلق بالتراث وثقافة الطفل ، كان من المنطقي أن يتطرق بعض المشاركين الى مفهوم التراث ويتطرق عدد آخر لتعريف ثقافة الطفل وأدب الأطفال . يحدد مدحت كاظم في مقاله عن « التراث في الكتب المدرسية المقررة » مفهوم التراث في كل ما تركه السلف من مخطوطات وانتاج فكري وحضارى مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر . ويذكر محمد محمود رضوان في مقاله « أدب الأطفال في التراث الاسلامي » أن مصطلح « أدب الأطفال » مرتبط في ذهنه بأبعاد ثلاثة :

(أ) الأدب للأطفال : أى ما يصدر عن الكبار المهتمين بالطفل وتنقيفه .

(ب) الأدب عن الأطفال : أى ما يصدر عن الكبار في صورة دراسة عن أدب الأطفال .

(ج) أدب الأطفال : أى ما يصدر عن الطفل نفسه مما يمكن أن يعد أدبا . ويقصد محمد محمود رضوان بالتراث الاسلامي النصوص



— بعثة المركز في لقاء مع محافظ جنوب سيناء .



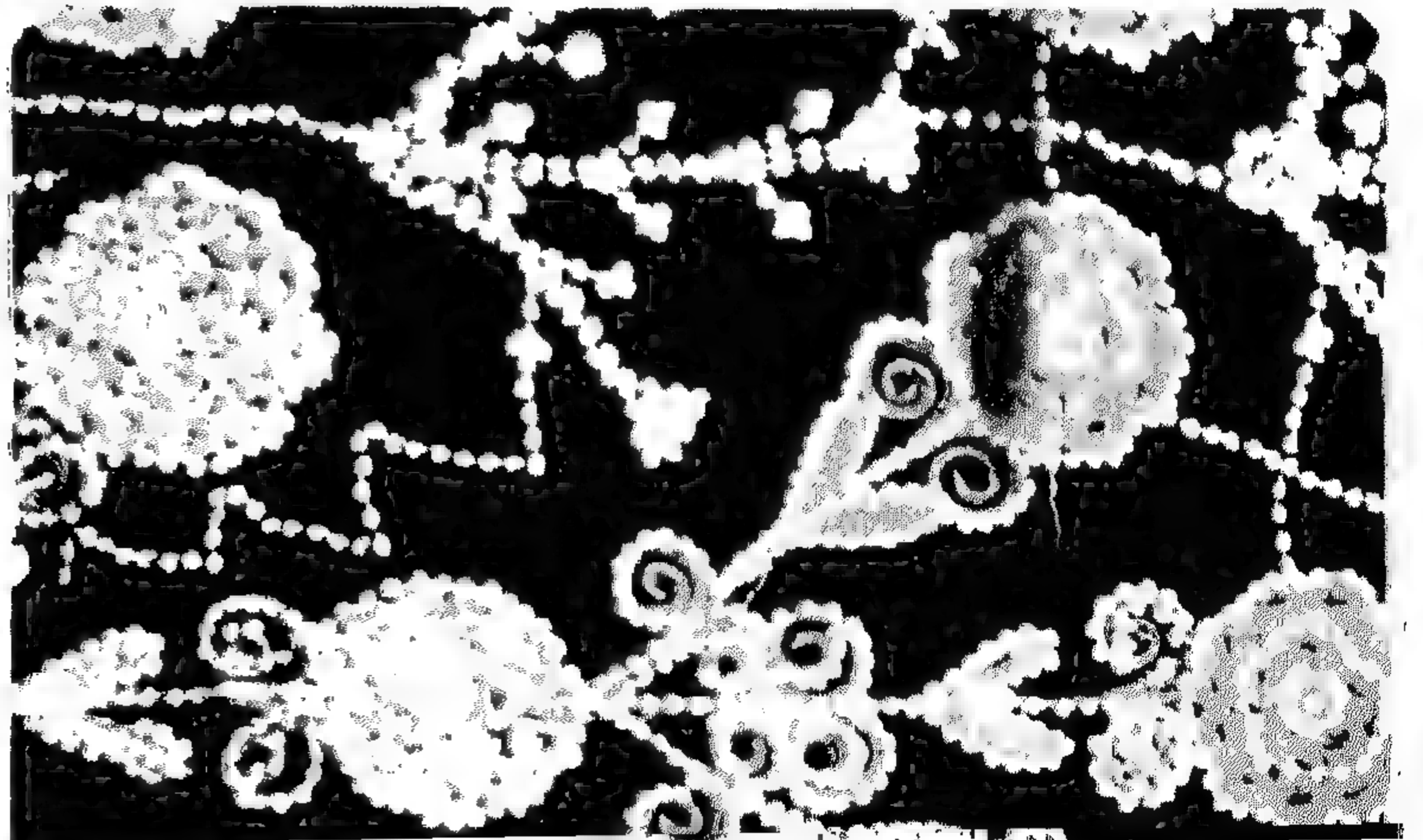
الفنون الشعبية في جنوب سيناء



— صفوت كمال والدكتورة نبيلة ابراهيم في أثناء العمل الميداني .



— الدكتورة نبيلة ابراهيم في أثناء العمل الميداني في قرية رأس سدر .



— وحدات زخرفية على ثوب من أزياء سيناء

المجند الكهندي الفن المتعلق

— أحد أعضاء فرقة الآلات الشعبية بسوهاج .



أزف السمسمة من الفرقة التلقائية بجنوب سيناء .

أحثة من مركز الفنون الشعبية في حوار مع الشيخ سالم
مشايخ البدوي وادي فيران .



باحثو المركز في أثناء العمل الميداني في قرية الصيادين في
إمب بجنوب سيناء .





فرقة الآلات الشعبية بسوهاج





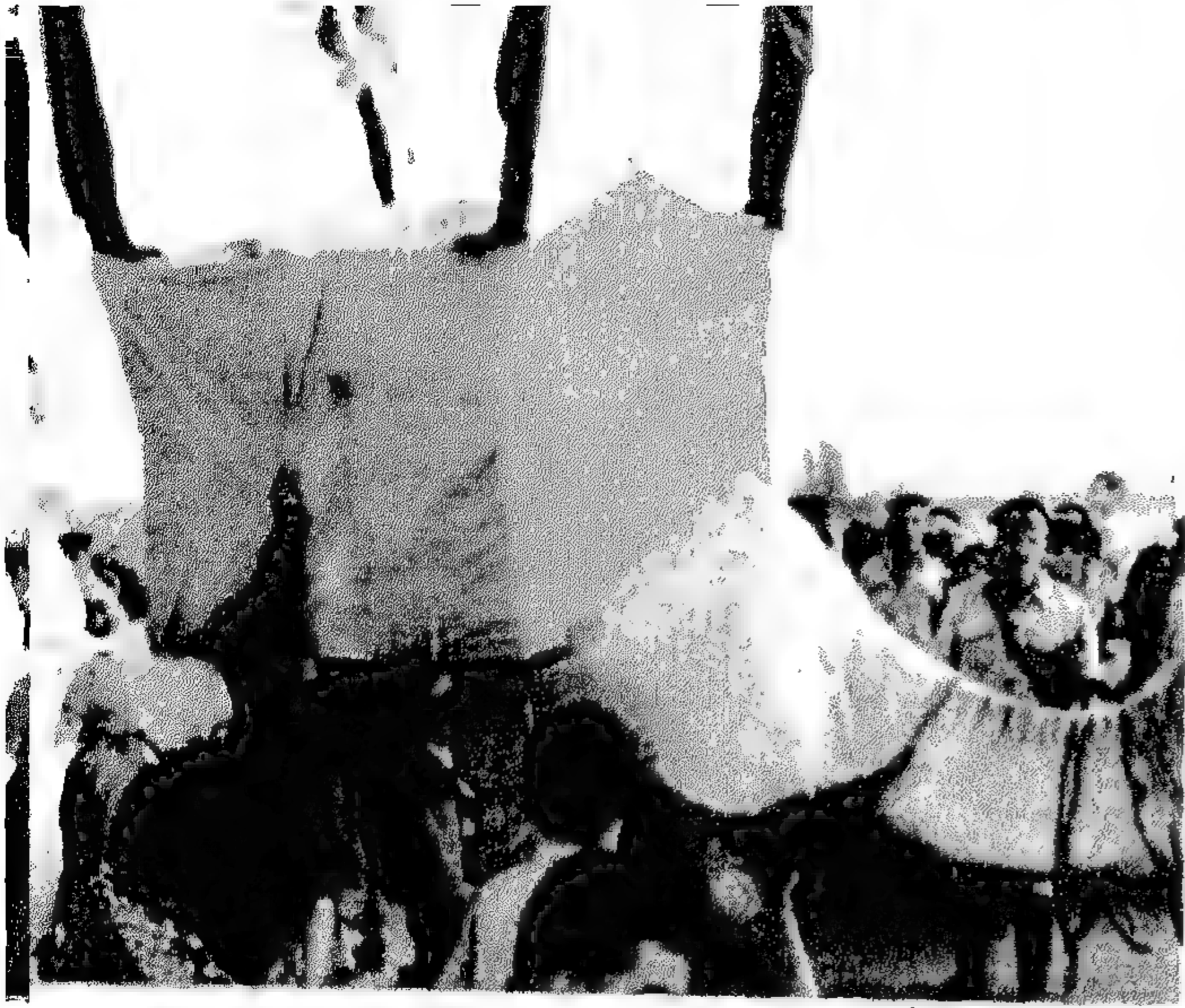
— فلاح من قرية بشيش على حصان يشارك في المهرجان مع عروسه على الهودج



— العروس الفرنسية تتلقى اللمسات الأخيرة لزيتها .



— مجموعة العرائس والعرسات في حفل زفافهما .



— العروس الفرنسية مع زوجها الأمريكي .



— فرقة فنون شعبية تمثل بورسعيد فوق عربة لي موكب الزفاف العالمي .



— موكب الزفاف . العريس على حصان والعروس فوق هودج على جل .

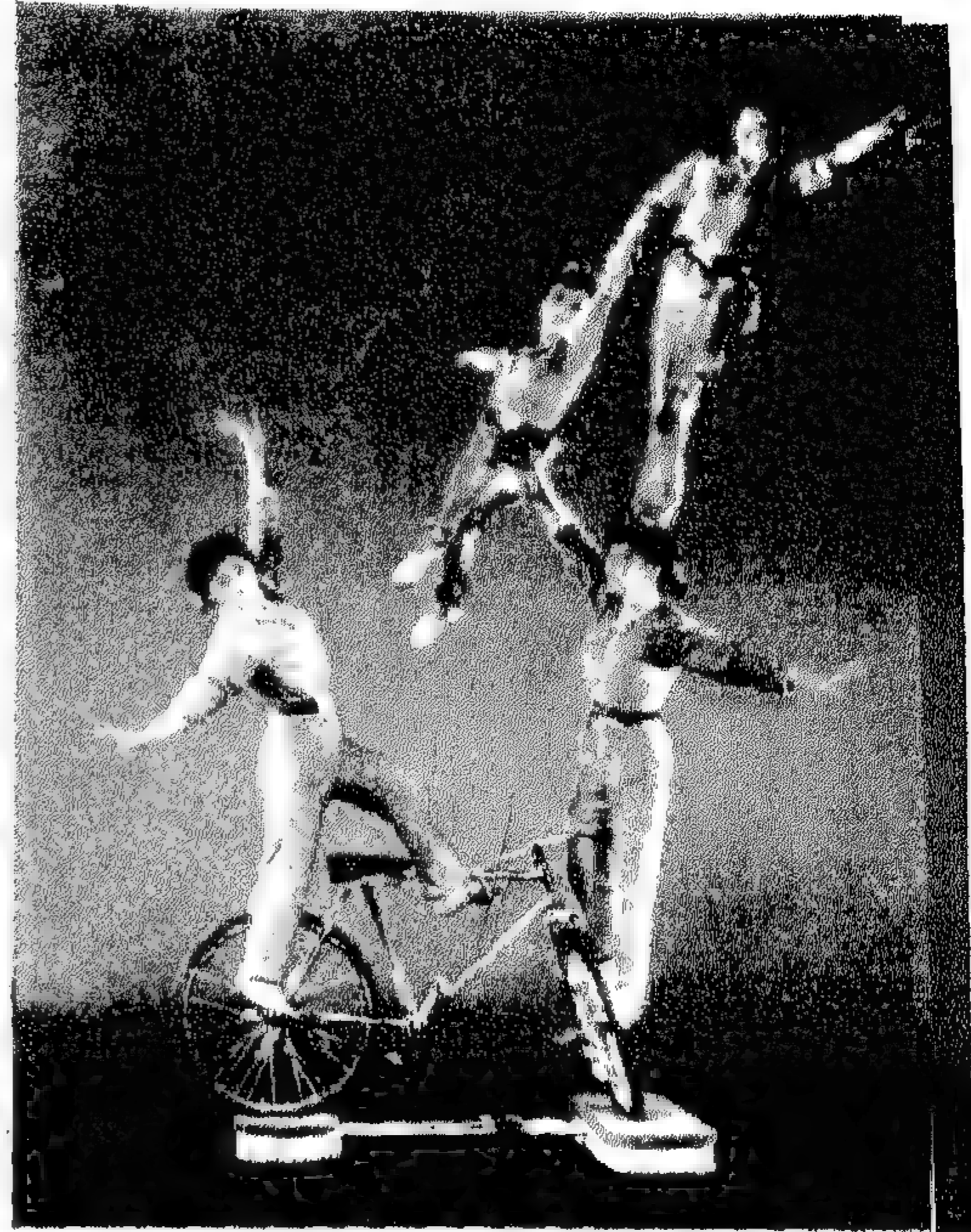
— قطاع من أهالي قرية بشيش يتفرجون ويشاركون في الاحتفال بالزفاف العالمي .



— مشهد من ألعاب الجمباز .

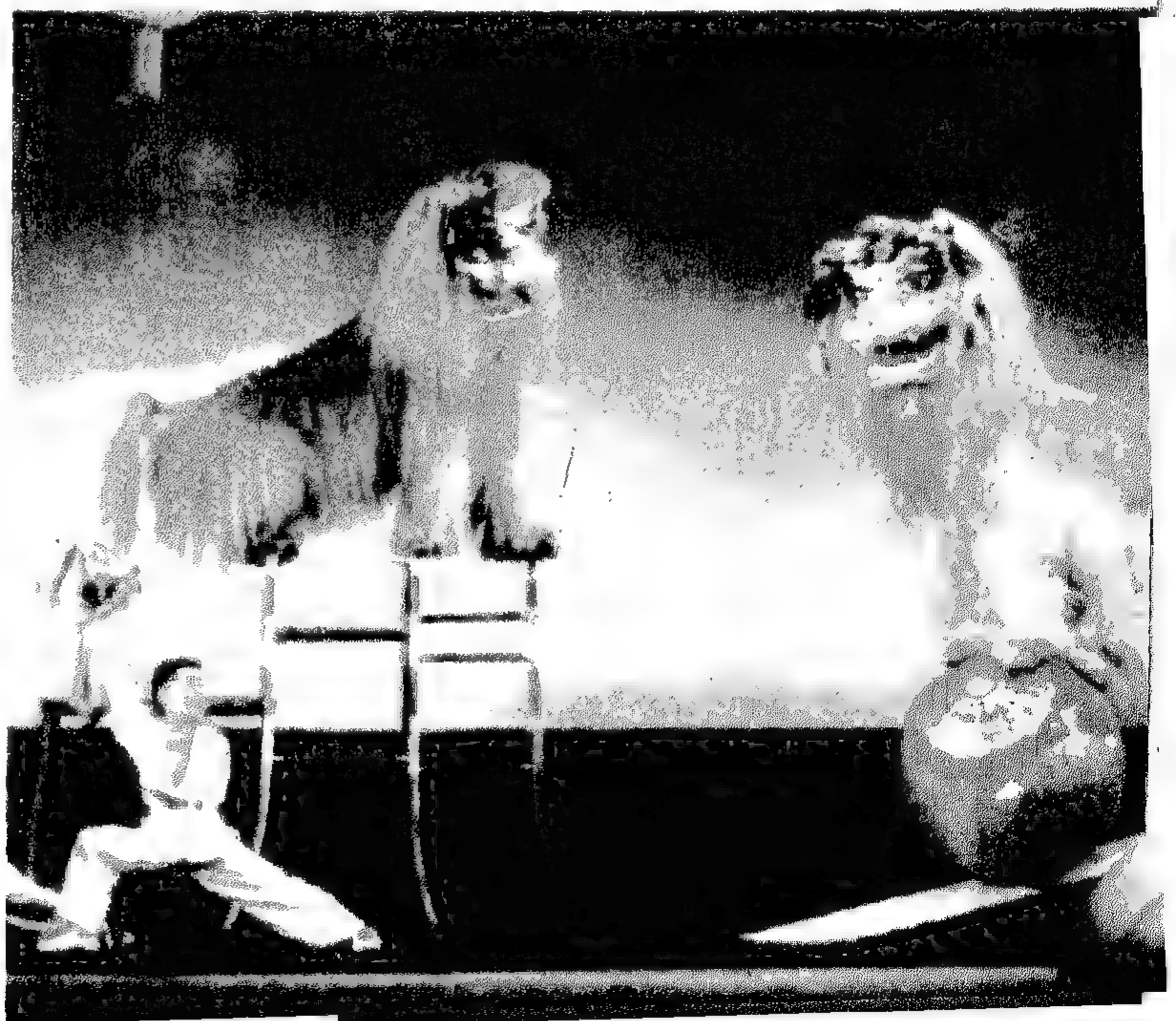


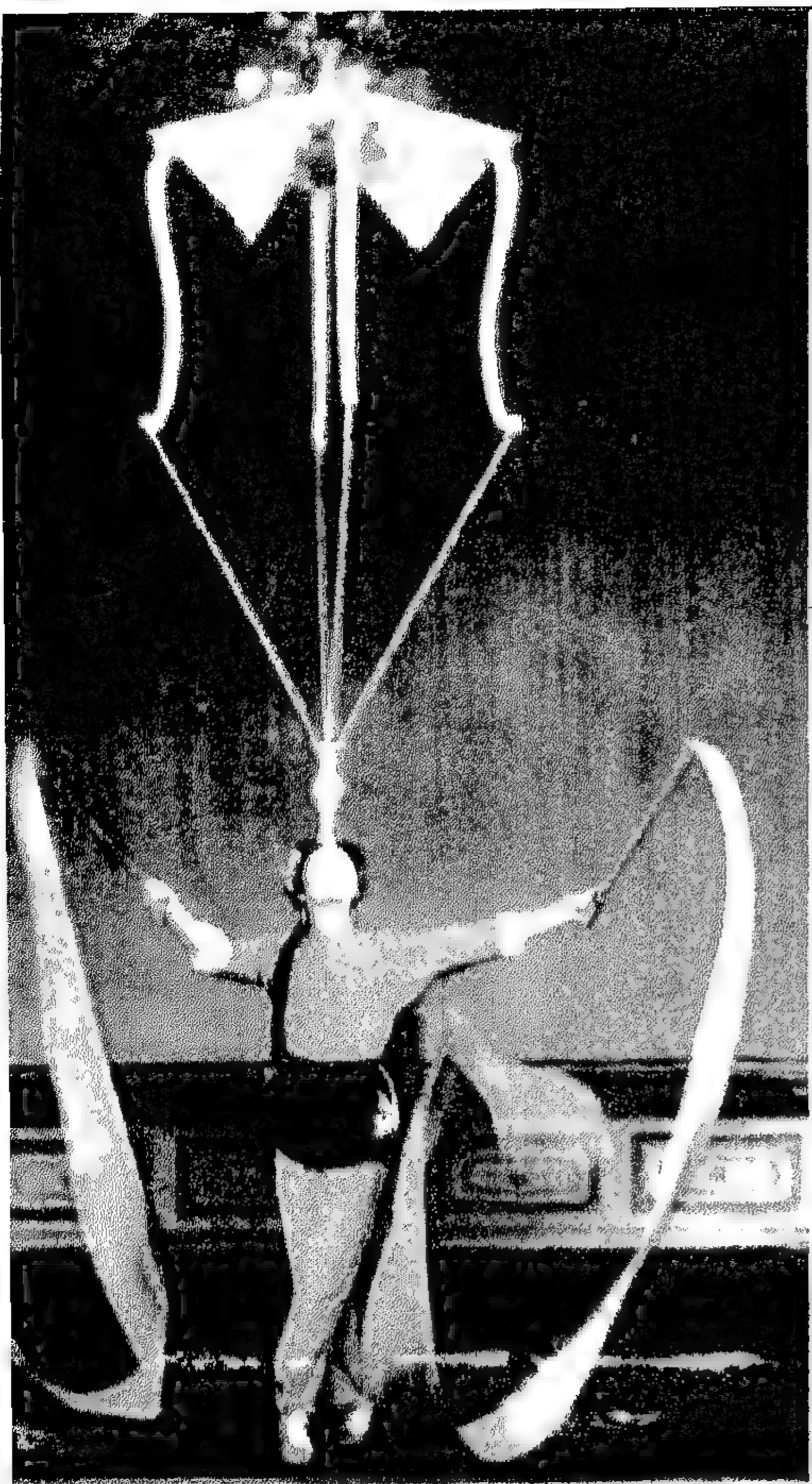
التوازن فوق دراجة ثابتة .



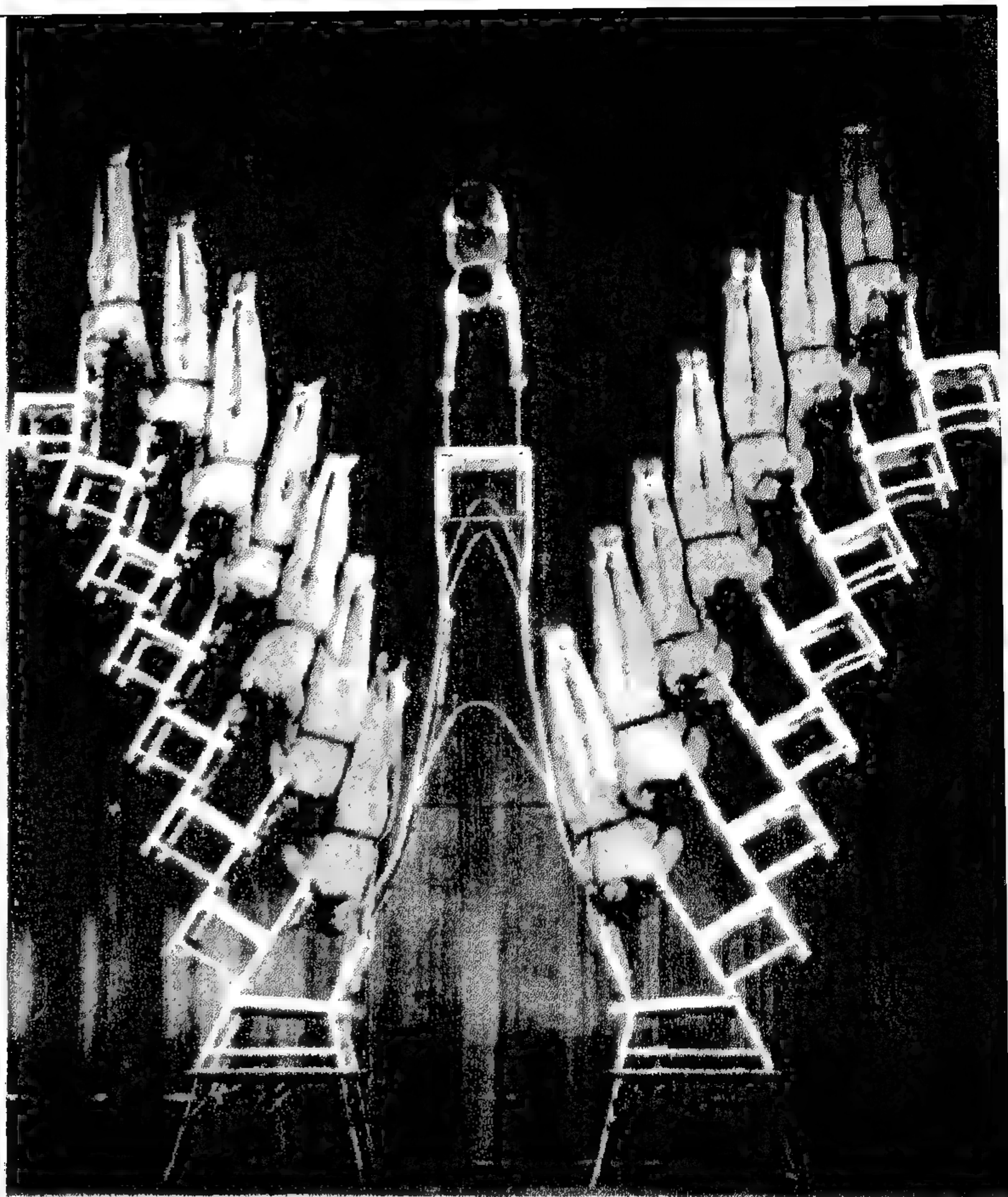
فن الأكرابات الكوميدي في روسيا

رقصة الأسد .





— أحد عروض التوازن —



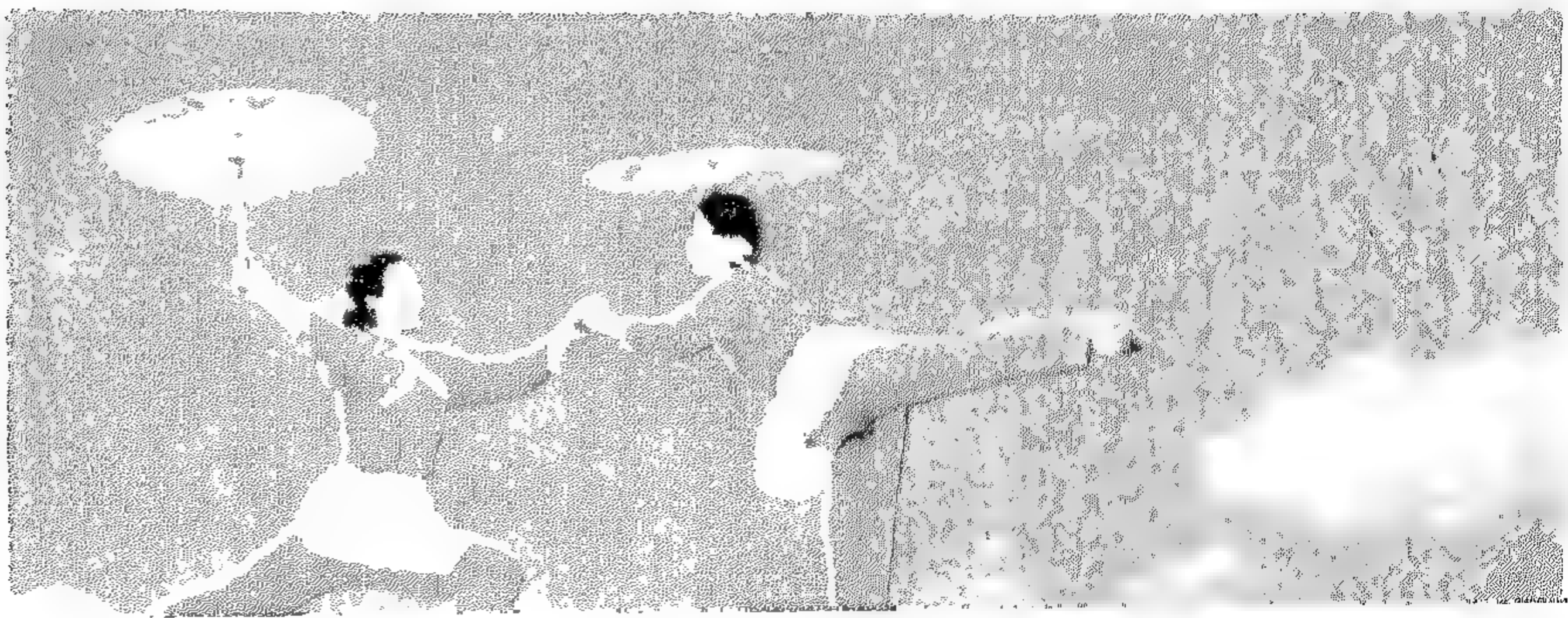
— الوقوف على اليدين فوق كومة من المقاعد —

— تدوير الأطباق —

— فن الأكروبات فوق الأعمدة —

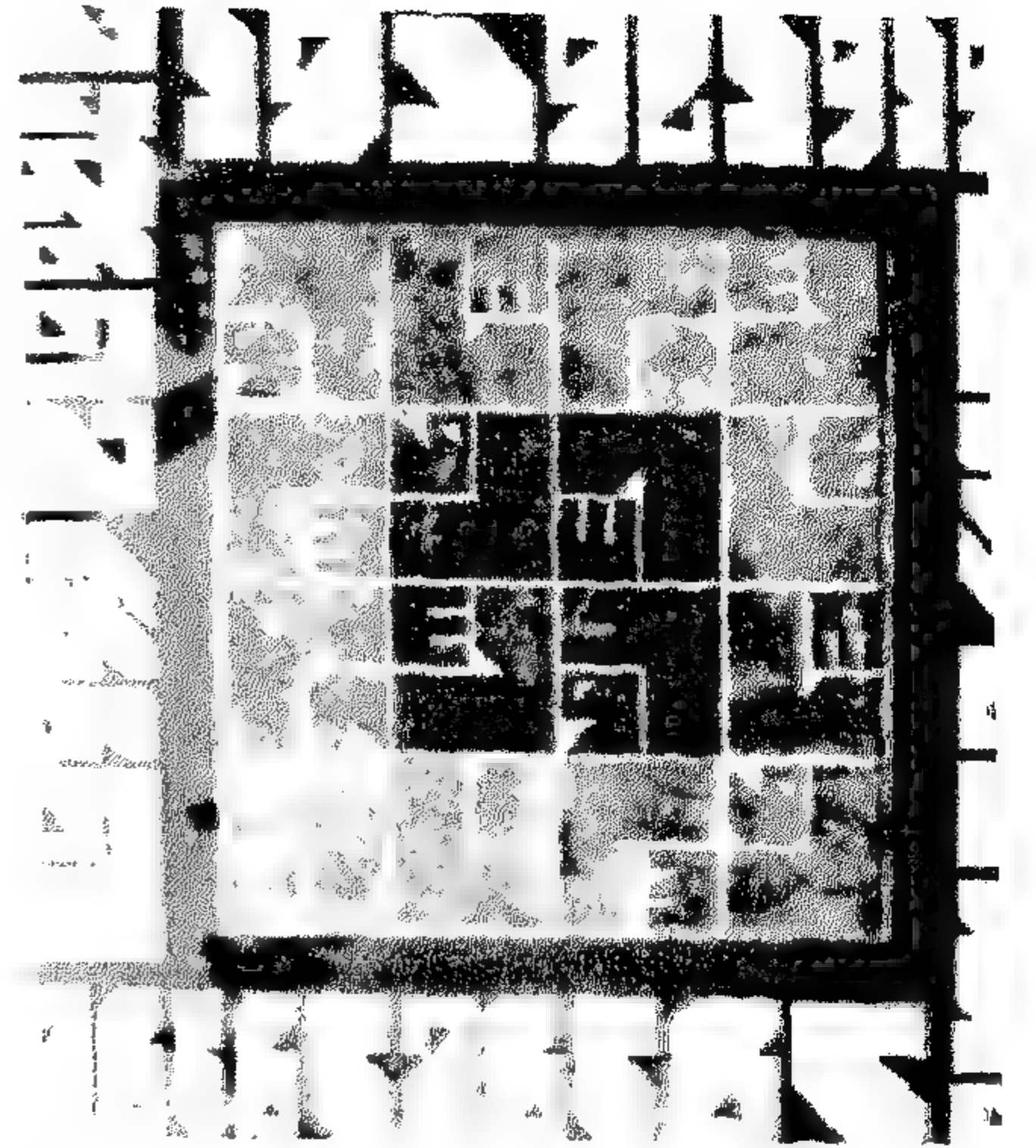


— المشي على السلك —





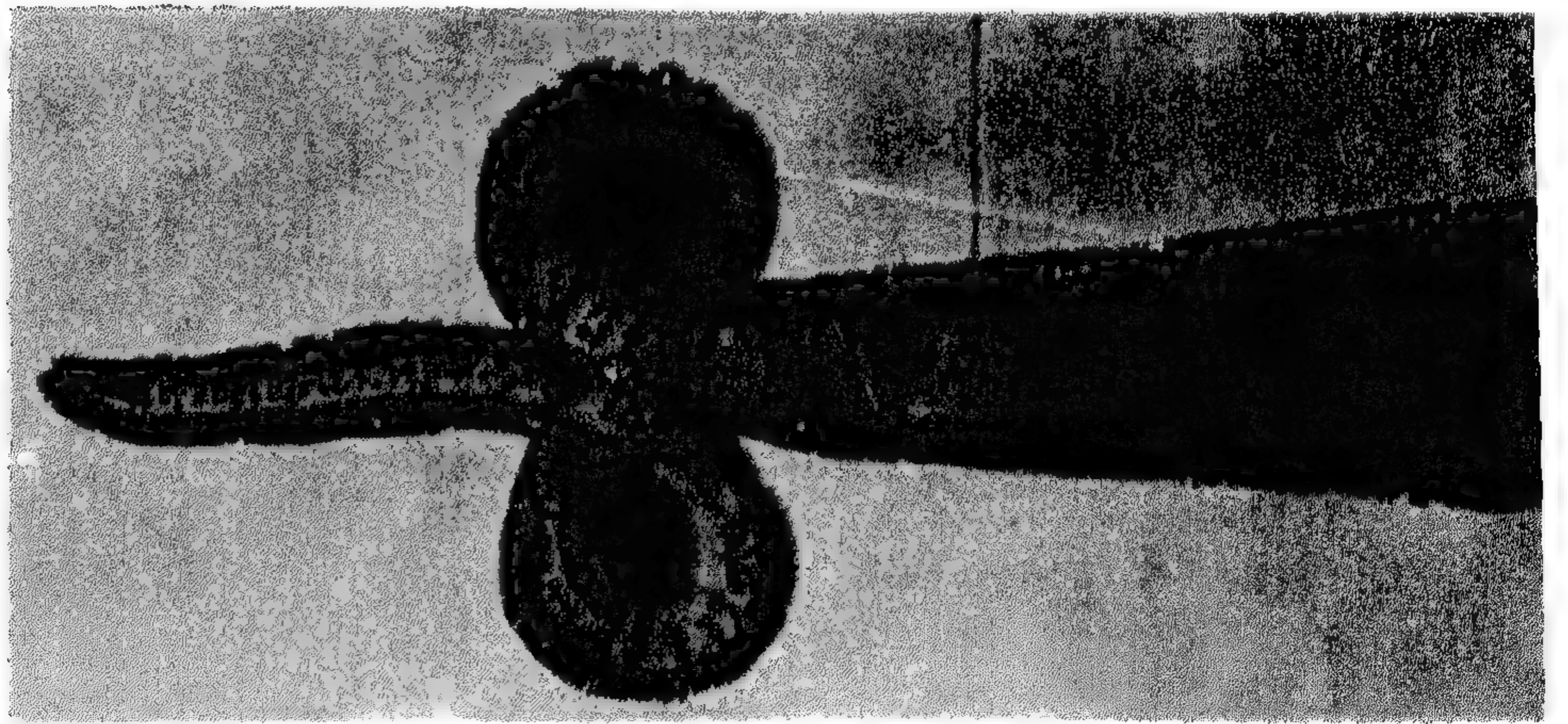
— الأستاذ الدكتور صلاح عبد الكريم نقيب التشكيليين
يناقش الدكتور سليمان محمود ومعه الأستاذ الشال
وخلفهم مجموعة من رواد المرض.



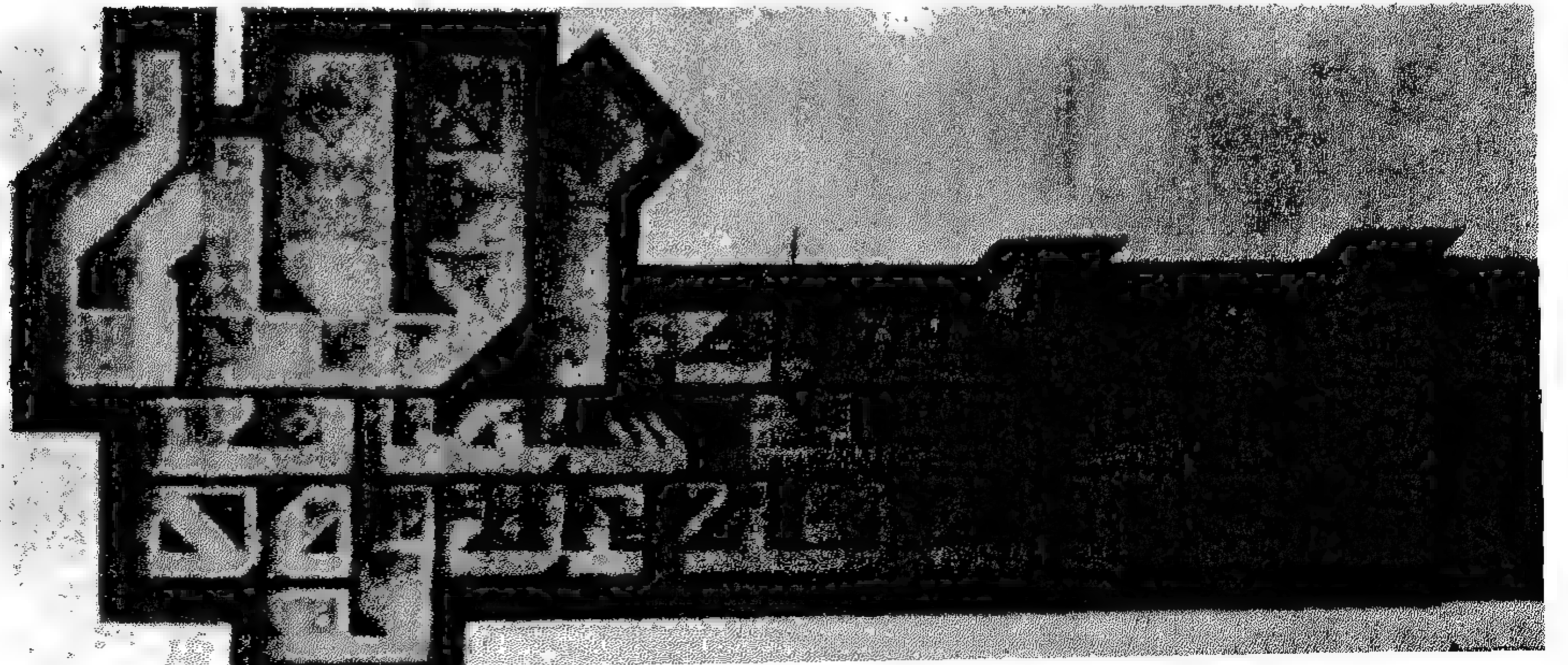
أتم الود.

معرض الفنان الدكتور سليمان محج

ملكة جلدية مثل « طلسم لمنع أذى العقرب والذوابع »



بوذة الحسن والحسين.



وبالإضافة الى ذلك يعرض عدد من الأبحاث للتراث الشعبى وكيفية الاستفادة منه فى مجال ثقافة الطفل الأدبية والفنية .

فى انطباعاته الشخصية عن الحكاية الشعبية
بين الكلمة المقروءة والقص ، يقول ابراهيم بشمى « كان ياما كان . كان هناك حكايات كانت تجمل ذاك الزمان . . . تغير الزمان ، وتغير العالم من حولنا . اختفت السماء والنجوم وقعدات الأسطح والخلاء . . . وحلت بدلا منها وسائل العصر الحديث من حاك ومسجل ومذياع وتلفاز واختفى الدفء الانسانى واختفت روح الأجداد وتجربتهم باختفاء الحكاية » . وفى مقارنته بين القراءة والقص ، يرى أن القراءة فعل صامت بين القارئ والكتاب ، والقص قبول وتلقى ، والحكاية قبل لحظات النوم دليل مضى فى عتمة الليل ، قبل الولوج فى عالم سحرى ، فى عالم لا يعرف الطفل فيه الى أين يقوده ذلك الظلام الدامس ، الى كهف مليء بالاقزام ؟ أم الى جبل العمالقة . . . أو بحار النار ؟ أو غيرها من الأخطار ؟ الا أن الطفل هنا لا يشعر بالخوف أو الرهبة ، فكلمات والديه تقوده وسط كل تلك المغامرات والمخاطر . ان الحكاية والقص يجسدان روح الجماعة وتجربتها مشبعة بدفء حليب الأم وطمأنينة حضن الأب . ويؤكد ابراهيم بشمى أن الحكاية الشعبية يمكن أن تحمل من خلال الرؤية المعاصرة كل ما يمكن توصيله من معلومات أو توجيه أو قيم تمثل تجاربنا ووجهة نظرنا . . . فللحكاية عدة أوجه تتعدد بعدد من يرويها .

وفى بحث عن « التراث الشعبى فى مجال أدب الأطفال - الحكايات الشعبية » يرى صفوت كمال أن التراث الشعبى العربى يزخر بأنواع متعددة ومتنوعة من الابداع الشعبى الذى يمكن أن يكون مادة ثرة لأى ابداع فنى وثقافى جديد فى مجال ثقافة الطفل سواء أكان ذلك من حيث نقل أنماط من فنون الأطفال المتوارثة الى الأجيال القادمة أم من خلال تقديم صيغ ومعلومات عن أشكال من الابداع الفنى للأطفال فى عصور مضت لتكون هى نفسها مادة يستلهمها الأطفال

أنفسهم فى ابداع فنى حديث . ويؤكد صفوت كمال أن مسؤولية توظيف عناصر من التراث الشعبى فى مجال أدب الأطفال هى مسؤولية علمية وفنية وقومية فى آن . ويرى أن الموروثات الثقافية الحية التى تتناقلها الأجيال هى التى حافظت على شخصية هذه الأمة وهى التى احتفظت للطفل المصرى بشخصيته المستقلة على الرغم من كل ما يجابه موروثه الثقافى من عوامل الطمس والازاحة أو مخططات التبديل والتعديل . . . فمواد المأثورات الشعبية الشائعة للآن خارج المدن المقدسة بالبشر مازالت - لحسن الحظ - تقوم بدورها التلقائى فى تأكيد القيم التى تحفظ للمجتمع شخصيته وبناءه الاجتماعى السوى ، فالألعاب الشعبية التى يمارسها الأطفال فى القرى المصرية ، تؤكد فى وجدانهم روح الاخاء والتعاون . ومازالت الأغنيات الشعبية المتوارثة والمتتاليات الغنائية تثير فى مخيلتهم ووجدانهم روح المشابة والأمل . وتمثل الحكايات الشعبية الحلقة الوسيطة بين الطفل فى تنشئته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجى الذى تصوره وتنقله له الحكايات الشعبية بما تشتمل عليه من تصوير للعالم الذى يحوط الانسان . يتداخل فيها الواقع المحسوس والمرئى مع الخيالى والمدرى فى بناء فنى خاص يعطى للحكاية الشعبية طابعها الفنى بين أجناس الأدب الشعبى الأخرى .

ويتعرض عبد التواب يوسف فى مقال عن « الأطفال والأدب الشعبى » للآراء المختلفة حول تأثير الحكايات الشعبية على الأطفال ، الرأى الذى يقول أصحابه بأن الحكايات الشعبية لا جدوى لها بالنسبة للأطفال وأنهم يتقبلونها ، فقط ، لأن الكبار يفرضونها عليهم ، والرأى المقابل الذى يرى أصحابه ان الحكايات الشعبية ضرورة لازمة للأطفال تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها . وبعد أن يعرض عبد التواب يوسف لوجهتى النظر المتقابلتين ، يرى أن الأطفال بشر فى طريقهم للنضج ولهم ميولهم ورغباتهم واحتياجاتهم فإذا تطابقت مع الحكاية الشعبية فلا يجوز أن نحرمهم منها . ان الحكاية الشعبية مجرد لون من ألوان التغذية العقلية

والوجدانية وأنها تثير الخيال وتوسع الآفاق وتنير العقول ، فإذا تقبلها الطفل كان بها وإذا عافتها نفسه فليس من الضروري أن نرغمه عليها . ومن ملاحظته يرى أن الأغلبية ترفضها بل وتحبها . وأن الكبار يقبلون عليها ولا يرغبون أفي أن يؤجلوها بالنسبة للصغار ، فمقدمونها اليهم في أطباق جديدة ، ملوثة ، شهية .

ويأتى بحث فريدة عويس « الاستفادة من التراث فى رسوم كتب الأطفال » بحثاً متميزاً، حيث ترفض الباحثة . فكرة تحريم الرسوم من الناحية التاريخية ، وترى أن تاريخ الحضارة الإسلامية لا يدل دلالة واضحة على تحريم تصوير العناصر الأساسية لفن التصوير كالأشخاص والحيوانات . وترى أن الدين الإسلامى لم يحرم التصوير عامة وأن الأمر لم يقف عند هذا الحد بل أن الفنان المسلم قد اقتحم أمنع معقل فى الحياة الإسلامية وهو تصوير الرسول . وبعد أن عرضت لرفض فكرة التحريم ، تناولت كفية الاستفادة من الفنون التراثية فى رسوم كتب الأطفال وذكرت عدداً من كتب الأطفال التى استفادت فعلاً وأخذت طابع التراث سواء أكان التراث الفرعونى، أو الإسلامى أو الشعبى . وتذكر من الكتب التى استفادت من التراث الشعبى سلسلة التراث الشعبى تأليف فارس خليل ورسوم فريدة عويس وصدر منها كتابان « الأراجوز » و « عروسة المولد » وظهرت فيها الوحدات الشعبىة كعروسة المولد والحصان وبائع الحلوى بالملابس الشعبىة ، المولد وما ينحصر بداخله من نماذج للرؤية والتسليية كبيت الرعب . والبحث مزود بعدد من الرسوم التراثية .

وفى مجال آخر تناول عبد الحميد توفيق زكى « التراث الموسيقى فى مجال ثقافة الأطفال » ويرى أن هناك عناصر موسيقية هامة ترتبط بتقاليدنا وخاصة اللقاءات المستمرة مع الطفل منذ ولادته والتى تواكب السنوات الأولى من حياته وتعتبر من التراث الموسيقى الشعبى ومن أبرزها (نوم الطفل ، تعلم المشى . الخ)

ويرى الباحث أن العبارات القصيرة المستخدمة فى تهنين الطفل أو تعوده على المشى والحركة موجودة فى جميع لغات العالم وخاصة فى دول البحر الأبيض المتوسط . ويذكر أن عبد الحميد يونس يتفق مع أحمد نجيب فى النتيجة المثيرة التى تشير الى أن أغاني الاطفال الشعبىة التى أوردتها بأكثر من ٢٠ لغة من لغات العالم تتفق فى وزنها الشعري مع بحر المتدارك العربى ويخرج عبد الحميد يونس الى نتيجة يقول فيها : ان هذه المقولة تفتح باباً لدراسات حول أثر الغناء والموسيقى العربىة فى الغناء والموسيقى العالمية وكذلك حول تبادل التأثير والتأثير فى هذا المجال .

وفى نهاية الندوة صدر عدد من التوصيات من أهمها : -

١ - التنسيق بين المؤسسات والهيئات المعنية بتربية الطفل وثقافته من أجل عرض التراث وتقديمه للطفل وتخصيص حصة له فى وسائل الاعلام .

٢ - ترى الندوة ضرورة تشكيل لجان دراسة التراث العربى فى كل أماكن تداوله وتصنيفه وتيسير الانتفاع به .

٣ - عمل قوائم بيبليوجرافية بعناوين وآثار المبدعين فى مجالات أدب وثقافة الطفل لضمان التفاعل والتواصل خارج اطار المؤتمرات والندوات .

٤ - عمل خطط مقيمة ببرامج وأزمئة محددة لتنفيذ عرض تراثنا والاستفادة منه ورسوم خطة مستقبلية تستطلع آمالنا وملائمة تراثنا لكل الأزمنة وما ينبغى أن يكون عليه تقديم التراث مستقبلاً .

٥ - ادخال التراث فى مجال الكمبيوتر نظراً لاقبال الطفل عليه وعمل برامج تراثية .

٦ - دعوة المجلس العربى للطفولة الى تبني إصدار مجلة للطفل العربى .

٧ - تأليف لجنة متخصصة فى كل قطر عربى لمراجعة كل ما يصدر فى كتب الاطفال للتنبيه الى الأخطاء العلمية والتاريخية والتراثية الموجودة فى هذا الكتاب .

أول زفاف عالمي في أحضان الريف المصري

إبراهيم حليم

لم تكن فكرة إقامة مهرجان زفاف عالمي في أحضان الريف المصري قادمة من بعض الهيئات السياحية المصرية ، وإنما أتت من شركة سياحية خاصة ، أخذت على عاتقها زمام هذه المبادرة الجريئة ، لجذب أعداد من السياح في العالم ، لكي يأتوا إلى مصر ولا يكتفوا بمشاهدة آثارها العريقة فقط ، بل يكون الغرض الأساسي من هذه السياحة رؤية الريف المصري ، بمختلف عاداته ، وتقاليده ، وفنونه ، ومآثوراته الشعبية العريقة الأصيلة .

في ود الزائرين المحتفلين بزفافهم وزفاف ذويهم ، في حين تعددت أقواس النصر والبالونات الملونة التي حملها أطفال القرية ، فأعطت انطبعا بأن الحفل جاء على نمط أسطوري غير عادي . . . وكل قادم من خارج القرية له وردة حمراء تنتظره قبل أن يخطو خطوة واحدة على ثراها ، تعبيرا عن الحب والود اللذين يطمح أن يكونا لهما من الجسور ما هو متصل بين الجميع . . . !

وكنا نتوقع أن نرى كرنفالا من الأزياء العالمية ، نظرا لتعدد جنسيات العرائس والعريسان القادمين من أمريكا وفرنسا ، وبعض البلاد العربية ، وبعض المدن والقرى المصرية .

لكننا اكتشفنا أن الزى الريفي المصري هو وحده المسيطر على جو الاحتفال برمته ، وتارك بصمته الواضحة على الجميع هناك . . . فكل عروس تلبس ثوبا ريفيا أبيض ، وكل عريس يلبس الجلباب الأبيض الريفي كذلك .

في البداية دارت على العرائس طاسات الحناء ، وكن سعيدات بهذه العادة الشعبية العربية برغم غرابتها على العرائس الأمريكيات والفرنسيات ، إلا أنهن كن فرحات عندما تخضبت أكفهن وبنانهن بالحناء ، خاصة حينما علمن أنها عادة تحمل عقب التاريخ العربي القديم منذ آلاف

بداية اختار رئيس مجلس إدارة هذه الشركة السياحية الدكتور (كمال كامل أبو الخير) ملصقات صممت بعناية فائقة ، هذه الملصقات تناولت عملية تزيين العروس في لوحة رائعة الجمال ، من حيث تكوينها الفني ، وتناسق وتناغم ألوانها المختلفة .

كما اختار لوحة زفاف العروس فوق الجمل ، وهي راكبة الهودج ، وحولها فرقة موسيقية تحمل عقب فنون الطوارق والبربر في أقصى المغرب العربي المراكشي .

ولم يتوقف الاختيار عند حدود الملصقات الدعائية للمهرجان ، بل تم تحديد تاريخ هذا الزفاف العالمي ، واختيار يوم لا يتكرر شبيهة إلا كل إحدى عشرة سنة . هذا اليوم هو ٨/٨/١٩٨٨ حيث تتجمع فيه أربع ثمانيات دفعة واحدة ، ولن يكون شبيه هذا اليوم إلا ٩/٩/١٩٩٩ . . . !!

في الطريق إلى قرية « بشبش » ، والعربة تخب الأرض خبا ، امتزج سحر الطبيعة الخلاب بخضرة الأرض الطيبة السندسية . . . كل مائة متر تقريبا في الطريق من مدخل القرية نجد يمينا أو يسارا بلونا ضخما ملونا جميلا يرحب

السنين ، مروراً بالزفاف التاريخي للأميرة الطولونية (قطر الندى) الى خليفة بغداد (المعتضد بالله) العباسي ، وسعدن أكثر وأكثر حينما شددت الفلاحات المصريات بقريه بشبيش لهن بأغنية « الحنا يا الحنا يا قطر الندى » التي تغنى بها أبناء الشعب المصرى وبناته قديما أمام موكب أميرته للزفاف .

وعند دوار العمدة جاء للعرسان حلاق القرية، فسلموا رءوسهم جميعا له ، واحدة تلو الأخرى، والجميع أمامه يجلسون القرفصاء ، ومنذ تلك اللحظة أصبح حلاق قرية بشبيش المغمور حلاقا دوليا . . . !

وحينما بدأ نور الشمس يخفت رويدا رويدا بدا نور العرائس والعرسان يأتلق مع نور القمر . السيد (بيريديو) الطبيب النفسى وعروسه (هارى براد) من فرنسا ، والسيد (ميشيل شمارل) وعروسه (كارون) من فرنسا ، والسيد (جاك نيومار) وعروسه (مرسى لى بلا نص) من فرنسا ، والسيد (عيد الله الهيثم) صاحب فندق بالملكة العربية السعودية وعروسه (نادية كهون) المصرية ، والسيد (محمود أبو الخير) وعروسه (هويدا على محمود) من مصر ، والسيد (محمود قطر) وهو أمين مكتبة فى إحدى مدارس الكويت وعروسه (هالة بدر الدين) ، والسيد (ابراهيم حشيش) الخبير المصرى بالأمم المتحدة وعروسه (سكينه عثمان) ، وهما اللذان أعادا ذكرى زفافهما فى هذه الليلة السعيدة .

وقد عمت الفرحة جميع المحتفلين ، خاصة المدعوين من كل مكان ، كالأمر السعودى (نايف) وعائلته ، والسيد (على بن خلفان) مدير الطيران الكويتى وعائلته .

سار موكب الزفاف فى شكل لم يسبق له مثيل . . . كل عروس فوق هودجها على جمل ، فى حين ركب كل عريس حصانا عربيا أصيلا ، وسار به الى جوار هودج عروسه ، وسط زغاريد المدعوين ، وأهالى القرية الفلاحات اللائى تزاحمن على شط التربة ، حتى لا يفوتهن شيئا من سحر الواقع الذى فاق الخيال . . . !

تقدمت الموكب فرق الموسيقى النحاسية ، ثم عربات الزهور ، وعليها فتيات بملابسهن الشعبية الريفية الزاهية الألوان ، وعربات أخرى عليها نموذج لركب كبير يركبه بحارة ، وعربات عليها أبراج الحمام ، ثم فرقة (التنورة) برقصتها المعروفة على الدفوف والصاجات ، فرقة فلسطينية بدوية بالسيف ، ثم قامت فرقة البدو بتقديم عرض فريد من نوعه بالرقص على الهجن ، فضلا عن استعراض لمهارة رقص الحصان العربى فى الاحتفال .

وحينما وصل الموكب الى الخيمة الكبيرة المعدة للاحتفال الساهر ، ترجل العرسان والعرائس عن ظهور الجياد والجمال ، ونزل خلفهم المدعوون من الحناطير التى كانوا يركبونها ، ليطوفوا ويشاهدوا فنون أهالى قرية (بشبيش) فى جياكة الملابس الشعبية بألوانها الزاهية ، ومفروشات البيت العربى بالأباريق والدلاء والقضاع والطاسات النحاسية، وليروا داخل الخيمة الكبيرة (دولابا) كاملا يصنع أمامهم أوانى الفخار ، وسط مئات من النماذج التى تشيد بمهارة لمسات أصابع الفخرانية .

فى هذا الحفل لم يكن (البوفيه) مناضدا طويلة ممتدة ، بل كانت هناك (الطبلية) جلس المدعوون حولها ، وقدم لهم الفطير (المشللت) والجبن والقشدة وعسل النحل .

فى ختام الحفل صدحت الموسيقى الشعبية من بعض أعضاء فرقة الآلات الشعبية ، وغنى بعض المطربين الشعبيين .

ان مهرجان (بشبيش) للزفاف الدولى قد ترك ذكرى عميقة لا تنمحي ، وأعاد الى الأذهان ليلة من ليالى ألف ليلة وليلة ، تحمل فى طياتها الألس والبهجة والانشراح ، ووضع فنانون زفاف الريف المصرى أمام ١٤٠ محطة تليفزيون عالمي ، تنظر اليه بالاعجاب والانبهار . . . !!

وهو فى النهاية ، مهرجان توظف فيه بعض أشكال الفنون الشعبية المصرية لأغراض السياحة .

معرض الفنان الدكتور سليمان محم

دائما ما تختبئ وتقبع فى أدغال النفس البشرية هواجسها ووساوسها ومعتقداتها، فلا تظهر على السطح منها الا نادرا ، واذا ما ظهرت على هذا السطح فانها تحتاج لأجل خروجها من دغل الاختباء الى مبضع ماهر لتحلل نفسانى يمسك به فى ثقة واقتدار كاملين .

قفزت الى ذهنى هذه العبارة من حيث لا أدري وأنا أشاهد وأتأمل ابداعات الفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) بأتيليه انقاهرة ، واثنتى عرضها خلال الفترة من ١٠ الى ٢٢ أغسطس ١٩٨٨ تحت عنوان مقصود أن يكون مطولا يقول فيه عن ابداعاته الفنية انها : « رؤية تشكيلية معاصرة للطوالع والخواتم والألواح والأحجية والتمائم والمعوذات الشعبية » . . !

حاولت بخامة الجلد الطبيعى - كخامة أساسية - أن أجمع بين تميز الكلمات وزحم العبارات من ناحيه ، وبين تفرد الحرف وزهو - كرمز متميز - من ناحيه أخرى ، فيقوم الجميع بوظيفة تشكيلية ذات أبعاد بصرية محددة بما تتضمنه من خط ولون وإيقاع واتزان ونغم سطحي .

ويرى الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) أن : « فى الاستخدام الشعبى ، كانت هذه الكلمات والحروف - كرموز - تستخدم للحماية من العين والنفس والشياطين والحشرات والهوام ، وللشفاء من الصداع والآلام وعملية تفسير العلاقة بين الكتابات والرموز المستلهمه فى الاعمال المطروحة . وهذه النشاطات الشعبية ينبغى أن ينظر اليها من جوانبها الاثنوجرافية والسنسيولوجية والسيكولوجية مع ارتباط ذلك كله بميكانيزم التفكير عند (الرجل الشعبى) وهو المحور الهام والمتميز لمعرفة جوهر الشخصية المصرية » ان نظرة الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) للحرف فى ابداعاته الفنية المتميزة تنطبق ونظرة الدكتور (أحمد أمين) فى كتابه الشهير (قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية) :

اول ما يشد الانتباه فى هذا المعرض - فضلا عن فكرته الجديدة - اختياره للخامة ، وأسلوبه الفنى الفريد فى التنفيذ والابتكار .

فالحامة هنا هى (الجلد الطبيعى) وليسست الأصباغ والألوان الزيتية التى نألفها فى المعارض للخروج عن الأنماط التقليدية فى الانتاج الفنى .

والأسلوب هنا يتخذ من الحرق ، والصبغ ، والجدل ، والضفر ، والاضافة (أبليك) ، والنسيج ، والتدليك ، والتطعيم ببعض قطع من الزجاج ، أو النحاس ، أو الخرز الخشبي ، بشكل يجعل لهذه التجربة مذاقها الفنى الخاص بها .

يقول الأستاذ الدكتور الفنان (سليمان محمود) عن تجربته : « ترتبط التجربة الراهنة المتمثلة فى الأعمال المعروضة ، بمحاولاتى السابقة فى استخدام الحروف العربية واستلهاهم الرموز الشعبية كوسيلة لتحقيق فن (مصر عربى) . فالموروث فى شكل الحرف والرمز الشعبى ، يحاور مخيلة هذه التجربة كما يتخلل شرايينها ، ومع ذلك يبقى الموروث على حاله بينما تنطلق التجربة الى اللامحدود . ولقد

ففى مادة (الحروف) يقول (أحمد أمين) :
 « يزعمون أن لكل حرف من حروف الهجاء سرا ، وأن أسرار القرآن كلها وضعت فى سورة الفاتحة ، وأن الفاتحة وضعت فى البسملة وأن أسرار البسملة وضعت فى حرف الباء ، وهذا • وكل حرف له خواص ، وله أعداد • ومن ذلك حروف الجمل وتقابل أبجد هوز الخ • فالالف بواحد والباء بانين الخ • وترابى ، وهوائى ، ومائى • ويقولون ان بعض هذه الحروف تارى • والاعداد للحروف كالاجساد للانسان • وللحروف قوة فى باطن العلويات ، ولها هوة فى باطن السفليات • وبعضهم يجعل للحروف طبائع ، فبعض الحروف حار ، وهى أ و ي ل م ع • وبعض الحروف يابسة ، وهى س ق ب ج • وبعضها رطبة ، وهى ه ر ش ص ط ، والباردة هى ب ه د ظ ص ض • »

هكذا عايش الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) الحرف العربى بطاقته فى اطار مفهومه الشعبى ، عايشه وحيدا من خلال اشعاعاته الرمزية ، أو مصاغا فى كلمة أو عبارة ، من أجل ايجاد (سببىة مستقلة) للحرف تتجه مباشرة لتحقيق أهداف التشكيل ، وأن تكون هذه السببىة متغيرة على الدوام تبعا لمتطلبات العمل الفنى ، بما يجعل من تجربته المطروحة تجربة مستمرة دوما •

من ملاحظات هذه التجربة الفنية نلمح سبع ملاحظات جلدية مرتبطة ببعضها ارتباطا وثيقا سواء فى الاعتقاد الشعبى ، أو فى ذلك الطرح الفنى الجديد لها كملاحظات جلدية متميزة فى فنها •

انها حجاب (السبعة العهود السليمانية) ، والذي ربما وجدته على (حرك) ذات مرة وأنت راكب (الأتوبيس) أو الترام ، يدفعه اليك بائع جائل بقروش زهيدة ، مغريا اياك بأن له فوائد جمة عديدة • • !!

ان الملاحظات السبع للعهود السليمانية فى معرض الدكتور (سليمان محمود حسن) عبارة

عن بنيان ومعمار فنى متكامل ، مصفوف فيها الحروف صفا هندسيا دقيقا متلامسا ، فيتناغم فيها الحرف مع اللون مع التشكيل مما يضفى على الملاحظات سحرا أخاذا للب •

فى المعرض تلمح العين العديد من الخواتم السحرية ، مثل خاتم حرف (الهاء) ، وخاتم حرف (القاف) ، وخاتم البسملة ، وخاتم لفظ الجلالة ، وخاتم (أبى سعيد) بالأرقام ، وخاتم (أبى سعيد) بالحروف ، والذي يقول عنه الدكتور (أحمد أمين) فى كتابه « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » : « انه » كان يكتب على رق غزال أو ورق ويعلق تيممة • وشكله هكذا :

٤	٩	٢
٣	٥	٧
٨	١	٦

وبعضهم يكتبه حرفيا هكذا :

و	ر	ب
ا	هـ	ط
ح	ج	د

وميزة هذا الخاتم أنك لو جمعت كل سطر طولا أو عرضا وجدت المجموع خمسة عشر • ويجعلون لهذا الخاتم سرا عظيما فى بلوغ المآرب وجلب الخير ، ودفع الشر ، وأنت اذا قرأت الأركان الأربعة ، كانت ب دوح • ويعتقدون ان من حملها اذا كان مسافرا لم يجد فى سفره تعباً ، واذا كتبت على رسالة وصلت سالمة ، وتكتب أيضا للمحبة ، وتبخر وتتلئ عليها هذه العزيمة : (يا بدوح يا بدوح يا بدوح ، ألف بين الروح والروح ، وبحق القلم واللوح ، وآدم وحواء ونوح) • ثم تعلق على العنق ، أو تحمل على الرأس ، وكان فى عهدنا كثيرا ماتكتب على الخطابات بدوح بدوح •

فى هذا الخاتم حول الفنان مجموعة الحروف الى وحدة حرة ، يتخللها بعض الخطوط اللامعة مع بعض المثلثات المستخدم فيها المشمع المعدنى أما الحروف ذاتها فقد استخدم فيها قطع الجلد البنى المنغم السطح بجميع درجاته ، ثم أحاط التكوين المربع بما يشبه شكل الهلالين ، من أعلا ومن أسفل ، ثم وضع فى داخلهما التعويذة السحرية .

واذا كان للعامة اعتقادات ووصفات وأحجية تحبب الأزواج فى الزوجات ، أو العكس ، فقد حرص الفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) أن يتفنن فى لوحته المسماة باسم (خاتم الود) .

يقول الأستاذ الدكتور (أحمد أمين) عن هذا الخاتم فى مادة (الحب) انه : « من الأحجية التى يحضرن النساء كأغدا أحمر ، ويكتبن فيه (يا ودود يا ودود ، يا عطوف يا رؤوف) سبعين مرة ، ثم يكتب الخاتم الآتى :

و	و	و	و
د	د	د	د
و	و	و	و
د	د	د	د

ويجعل فيه تراب يؤخذ من تحت أقدام الزوج » .

وفى ختام الود أظهر الفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) التكوين الفنى فى شكل مربع من الجلد ، فى منتصفه مربع آخر حوى الحروف والأرقام محاطا بالعزيمة التى ذكرها الدكتور (أحمد أمين) .

ويحفل المعرض بثلاث نماذج من المعلقة الجلدية التى تمثل بعض الطلاسم السحرية كمعوذات .

فهناك طلسم لمنع أذى العقرب والهوام ، وثان لمنع أذى الثعبان ، وأخير لمنع الصداق والضارب (النقع بلغة العامة) .

وفى الطلسم الأول الذى يمنع أذى العقرب والهوام نجده يتشكل على هيئة عقرب ، عن طريق كلمات سحرية مكونة من سبعة حروفيات من الألف ، تمثل أقدام العقرب ، وكلمتان (بولى) تمثلان رأسها وفكها ، وكلمتان (كارا) تمثلان الجسم ، وكلمتان (كون) تمثلان الذنب .

وقد وضع الفنان خرزتين زجاجيتين عند الرأس كعينين ، وأخرى أصغر حجما عند طرف الذنب ، وهى من الخرز الأزرق اللون ، تحت العقرب ، ووضع الفنان بعض الرموز الشعبية فى إطار حوى أمر هذا الطلسم الذى قال فيه : « من فعل هذه الأشياء أمن شر العقرب والهوام بارادة الله » .

أما الطلسم الثانى وهو لمنع أذى الثعبان فقد استوحاه الفنان من حجاب (السبعة العهود السليمانية) ، والذى جاء على شكل ثعبان استخدم فى داخل تشكيل جسمه كلمات متوارثة شعبيا ، وإن كان الجيل الخالى قد فقد دلالاتها اللغوية .

عند رأس الثعبان نلمح عبارة : « من كتب هذه الكلمات والحروف أمن شر الحية والثعبان » ثم تأتى تباعا تلك الكلمات التى فقد القاموس الشعبى دلالاتها ، ومن هذه الكلمات : (ديمس - دماى - هندكار - كرتدى - لعطله) ، مع بعض استخدامات لأسماء الله الحسنى مثل لفظ الجلالة ولفظ « قدوس » .

المعلقة من الجلد الكوارى (جلد الحيوانات الكبيرة نسبيا) استخدمت فيها صبغات خاصة بالفنان ، تتألف من درجات اللون البنى مع شعيرات قليلة من اللون الأخضر ، ويحيط الشكل جلد مشقوق ، يخفف من حدة الخط الخارجى للشكل ، فيعطى فرصة لمزجه مع الأرضية من خلال الشراريب المحيطة به .

كما استخدم الفنان فصين زجاجين فى العينين ، فى حين يتقدم رأس الثعبان أربع ألغات يعتقد البعض أنها تعنى (لا اله الا الله) أو تنى

الاسماء السبعونية والاسماء السبعونية والاسماء السبعونية

Handwritten manuscript page featuring a large central illustration of a figure, likely a saint or religious figure, surrounded by dense Arabic text. The page includes several tables and diagrams, including a circular diagram at the bottom center and a large rectangular table on the right side. The text is written in a cursive script, and the page is framed by a decorative border.

The page contains several tables and diagrams, including a circular diagram at the bottom center and a large rectangular table on the right side. The text is written in a cursive script, and the page is framed by a decorative border.

(بسم الله الرحمن الرحيم) ، وهذه موجودة على أضرحة بعض المقابر في صعيد مصر ، خاصة في أسيوط .

وفي تكوين هندسي وفني بارع استطاع الفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) أن يصيغ معوذة الرسول المصطفى - صلى الله عليه وسلم - للحسن والحسين بحس مرهف ، وبتصميم فائق الروعة ، هذه المعوذة التي تقول كلماتها : « أعيد كما بكلمات الله التامة ، من كل شيطان وهامة ، ومن كل عين لامة » .

في هذه التسمية استخدم الفنان فيها عبارتي (يا ساتر يا حفيظ) في مربع داخل لفظ الجلالة و (حي حي) في مربع آخر فوقه ، وكذلك عبارة (أحد أحد) .

كما استخدم الفنان بعض الموتيقات الشعبية داخل التشكيل نفسه كاستخدام العين والكف والحدوة والنجمة والهلل ، والمثلثات والرموز ، امعانا في اعطاء المعلقة طابع الرقوة الشعبية المانعة للحسد .

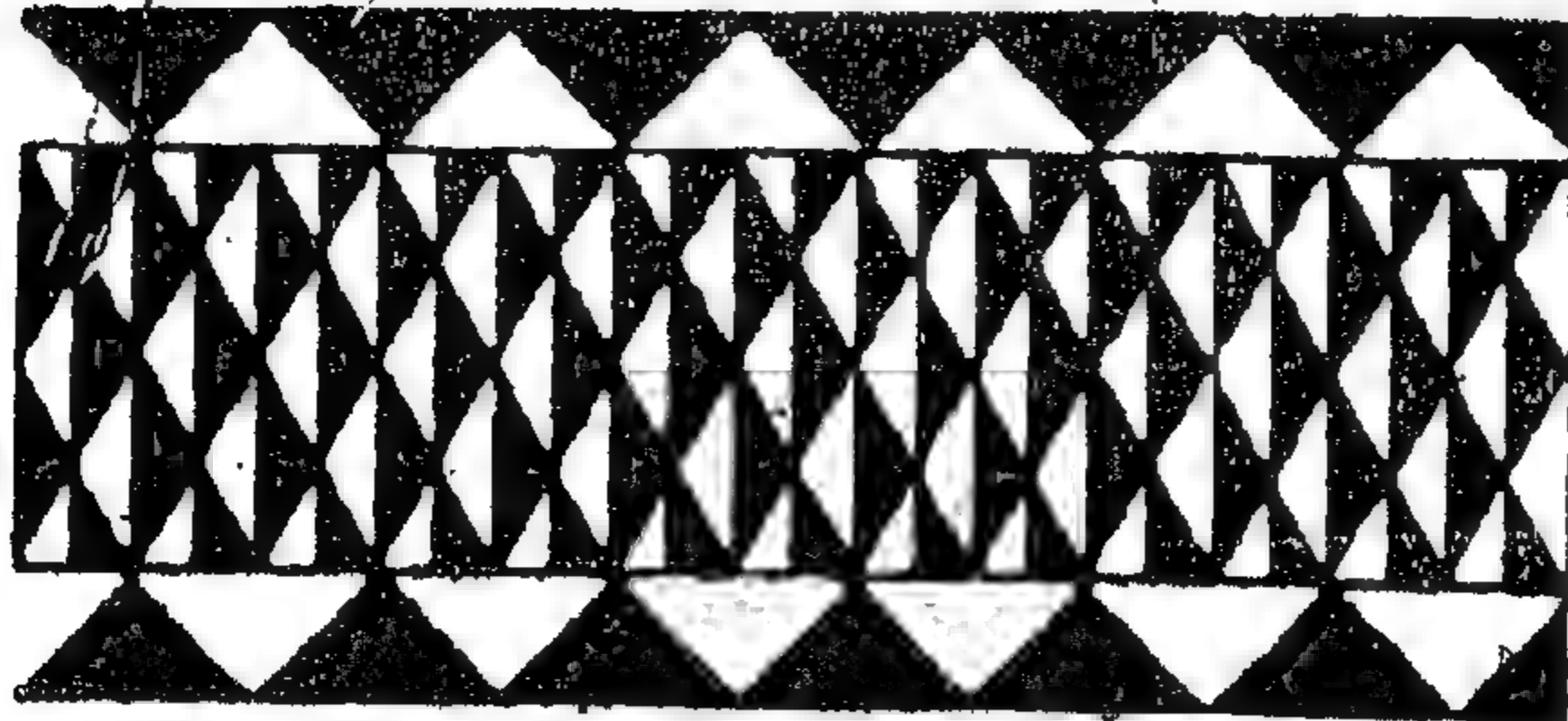
ان هذا المعرض الفني للفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) ليس هو الأول له بالطبع ، فقد سبقه أربعة معارض خاصة في داخل وخارج مصر . فقد عرض من قبل في إنجلترا بقاعة الكرملين الدولية - ليستر في مارس عام ١٩٨٢ .

كما عرض في قاعة العرض بكلية التربية الفنية بصفته أستاذا بها في ديسمبر عام ١٩٨٢ ، وقاعة المركز المصري للتعاون الثقافي الدولي في مايو ١٩٨٣ .

وهو فضلا عن انه معار الآن للسعودية ، فهو كان أستاذا زائرا بجامعة ليستر البوليتيكية بإنجلترا ، عامي ١٩٨٢/٨١ ، وعضو بالجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن insea .

لقد قال عن معرضه الفنان الأستاذ الدكتور (صلاح عبد الكريم) نقيب الفنانين التشكيليين ان : « اللوحات الفنية تمتاز بالحساسية المرهفة في التكوين والعلاقات بين الخطوط والمساحات والألوان السهلة الممتنعة » .

أ.ح.



الجمعية المصرية للفن والتلقائي

فى صباح يوم الاثنين ١٦ أغسطس ١٩٨٨ بزغ فى أفق الحركة الثقافية والفنية فى مصر نجم « الجمعية المصرية للفن والتلقائي » ، باجتماع الأعضاء المؤسسين لها داخل جدران مسرح « قصر ثقافة الطفل » بجاردن سيتى بالقاهرة .

وعلى خشبة المسرح اعتلت هيئة التحضير للجلسة وهم السادة :

١ - الأستاذ الدكتور محمد طه حسين رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية بصفته رئيسا للجنة التأسيسية للجمعية .

٢ - الأستاذ عبد الرحمن الشافعى مدير عام الشؤون الفنية بالثقافة الجماهيرية

٣ - الأستاذ على نبيل وهبة مدير قصر ثقافة كفر الشرفا بمحافظة القليوبية .

٤ - الأستاذ أحمد الحوتى مدير ادارة الفنون الشعبية بالثقافة الجماهيرية .

وقد رأس هذه الجلسة الأستاذ الدكتور عبد الغنى النبوى الشال بوصفه أكبر الأعضاء سنا .

وكان القصد من ذكر بعض صفحات من الماضى عدم الاستهانة بقدرات الفنان التلقائى مهما كثرت المراجع العلمية والدرجات الجامعية !

قال الأستاذ الدكتور محمد طه حسين ان الثقافة الجماهيرية يهملها بشكل أساسى نجاح هذه الجمعية فى أداء رسالتها نحو ثقافة وفن بلدها مصر ، وطلب من الحاضرين ضرورة ابلاغ الهيئة التأسيسية باسم أى فنان مصرى جاد فى مجال الابداع التلقائى ، تمهيدا لضمه الى الجمعية لكي يمارس فيها مختلف ابداعاته الثقافية والفنية .

ولقد قرأ الأستاذ أحمد الحوتى بياناً على الحاضرين جاء فيه : « فى تاريخ الأمم والشعوب لحظات فاصلة تكون علامة بارزة فى مسيرة نضالها وتأكيد ذاتها القومية »

ولعل الفن - وخاصة التلقائى منه - يكون له دوره البارز فى مساحة تلك العلامات ، حيث

وقد دارت على مدى ثلاث ساعات متصلة مناقشة أهداف الجمعية ، وأسلوب عملها ، ولماذا ولدت الجمعية فى أحضان الثقافة الجماهيرية بالذات ، ومكان ممارسة الأعضاء لنشاطها ، وأشياء أخرى كثيرة كانت على درجة كبيرة من الأهمية .

وقد أشار الأستاذ عبد الرحمن الشافعى الى ذلك الحلاف الذى كثيرا ما ينشأ بين الأكاديميين والتلقائيين ، وتلك الهوة المصطنعة بينهما ، حيث لأول مرة فى مصر ينضم الأكاديمى الى التلقائى فى جمعية واحدة تجمعهم وتضمهم سنويا فى آن واحد .

وقد أثار الأستاذ عبد الغنى النبوى الشال موضوع ذهاب الأكاديميين والتلقائيين الى مؤتمر موسكو الدولى فى الخمسينيات ، ولم يلتفت المؤتمر الى أحد ممن كان يمثل الوفد المصرى وقتها الا الى رقصات الفنانة نعيمة عاكف التى حصلت لمصر على الجائزة الأولى ٠٠ !

يظل الفنان التلقائي يعمل لموهبته وحسنه الشعبي الأصيل ، دون الالتفات لتلك الموجات الدخيلة أو الوافدة على ثقافة الشعب ، والتي يكون لها أثر بالغ في تشويه تلك الثقافة أو النيل منها .

ولعلنا هنا في مصر نشعر بهذا جيدا في كافة مجالات الفنون سواء التشكيلية ، أو الموسيقية ، أو الحرفية الأخرى ، تلك التي ظلت تقاوم كل محاولات الغزو الخارجي ، حفاظا على أصالتها وبكارتها وعناصرها القومية المتميزة . . . وذلك من خلال حركتها التلقائية الذاتية دون الدخول في عراك ، أو صدام يفقدها عفويتها وخصوصيتها الخاصة ، ولذا فإن هذه الفنون وصلت اليأس عبر الأجيال دون تزييف ، ودون تحريف ، يسلمها كل جيل للجيل الذي يليه ، فكانت أكبر معبر عن ثقافتنا القومية في مجالات العمارة ، والنسجيات ، أو الأدوات البيئية ، وفنون التشكيل المختلفة ، وفنون القول ، والموسيقا ، والأزياء ، وغيرها من تلك الفنون والحرف البيئية الأصيلة .

ومن المثير للدهشة والاحترام أن الفنان التلقائي ظل يعمل ذلك دون تنظيم شعبي ينظمه ، أو جمعية تضم أفرادها ، أو أي هيئة اجتماعية منظمة لعمله ومصالحه .

ولقد آن الأوان ومجتمعنا يمر بمرحلة هامة وعظيمة في مسيرته التاريخية شهدت الحركة النقابية فيها وكذلك الجمعيات المختلفة تطورها ، ولقد آن الأوان أن يجد هؤلاء الفنانون التلقائيون جمعيتهم التي ترعى مصالحهم ، وتحافظ على عناصر الأصالة في فنونهم ، وتنظم لهم معارضهم وتبرز قيمة إنتاجهم للمجتمع المحلي ، والمجتمع العالمي ، بما يتيح لهم ما يستحقونه من رعاية على المستوى الاجتماعي والمستوى الفني في آن خاص . . . خاصة وأن إنتاج هؤلاء الفنانين يجد من زوار مصر الأجانب اهتماما بالغا ، ودهشة تثير الإعجاب . . .

ولذا فإن تفكيرنا في انشاء « الجمعية المصرية للفن التلقائي » في كافة مجالات الابداع ، سواء

منه ما يتعلق بالفن التشكيلي ، أو الحرف البيئية أو الموسيقى والغناء ، أو الرقص الشعبي ، أو فنون القول ، وغيرها من مجالات الفن التلقائي لهي خطوة على بداية الطريق المصحح لهؤلاء الذين ظلوا على طول تاريخنا يحافظون لنا على هويتنا الثقافية ، وصيغتنا الفنية ، وقيمنا القومية الأصيلة في مجال الابداع الفني .

وقد تقرر أن تتخذ الجمعية مقرا لها في كفر الشرفا في (قصر ثقافة حسن فتحي) فور الانتهاء من عمليات الترميم التي تتم به ولم تنته بعد حتى وقت انعقاد هذا الاجتماع .

هذا وقد حضر الاجتماع من الفنانين التلقائيين بعض أعضاء فرقة الآلات الشعبية بمسرح السامر ، وعلى رأسهم الفنانة (فاطمة سرحان) كما حضر بعض الفنانين التلقائيين في صناعة الحصير من كفر الشرفا مثل (عبد الرحمن أبو صايمة) و (سيد محمد أبو صايمة) الكبير والصغير ، كما حضر معهم الفنان (عبد الكريم عبد المقصود ابراهيم) نساج الكليم الشهير في كفر الشرفا .

ان بزوغ نجم هذه الجمعية في سماء الفنون الشعبية المصرية الأصيلة ليعد بقعة ضوء نتمنى لها دوام الضياء الدائم والفعال .

(أ ح)



scientific plan to develop these crafts by use of modern technology without losing their traditional functions in everyday life.

Following the study of Dr. Hany, Mr Ibrahim Hamza al-Shukri from Kuwait writes about the «Sea-craft and the organization of work in building the traditional ship in Kuwait.» The writer describes the different types of work as well as the tools which were used in this craft, enumerating the names of the different types of ships used for fishing, for pearl diving and for sailing to India for trade.

This issue includes also another study written by the late prof. Ahmed Rushdi Saleh about «Folk games and physical fitness presentations like acrobatic and circus performances.

Prof. Rushdi Saleh presents a definition for folk games and enumerates different types of these games, connected with different periods of age and sex of players. The detailed study about circus will be continued in our next number.

Dr. Ghubreyal Wahba writes about Chinese acrobats as one of important popular performances. He deals with the history of this art and the different styles of presenting its shows. Dr. Wahba explains what efforts the Chinese government has done to develop and protect this traditional skill in China, as well as how the players themselves have cared about their art, developing it into a beautiful, artistic show.

Next, Mr. Adel el-Elami writes about «Reviving the «Aragoz» drama». He discusses this traditional art and presents his suggestion to get use of it in modern drama.

Afterwards, Prof. Dr Ibrahim Sha'alan writes about Sharaf ed-Din Ibn Asad al Masri, a writer representing a literary current influenced by folk literature. Prof. Dr. Sha'alan gives examples of Sharaf ed-Din's works and analyses one of his manuscripts.

Mr. Mustafa Sha'aban Gad writes about «Chievalry through the old manuscripts by Musa Ibn Mohammed al-Yusufi». The manuscript describes the rules of knighthood and the relationship between the knight and his horse.

In the part of the Magazine entitled «The Library of Folklore» Mr. Mu'taz al Shukri presents an analysis of the book entitled «Popular Proverbs» by Ahmed Basha Taymour which was republished and re-classified by Al Ahram Publishing Centre.

The work of Ahmed Basha Taymour is considered one of the main collections of local Arabic proverbs in the 20th century.

Next, Mr. Abdel Aziz Rifat presents the analysis of the work of Safwat Kamal and Ahmed Al Bishr Al Rumi about «The Kuwaiti Proverbs compared with other proverbs from different Arabic countries».

Mr. Abdel Aziz Rifat writes about the new method which prof. Safwat Kamal has used in classifying the huge material in 4 volumes according to the subjects of proverbs.

Folklore Magazine Tour contains many subjects starting with the efforts which were done during the expedition from the Centre of Folklore to South Sinai, as well as about the Arabic conference which was organized by the High Council of Culture in Egypt on «Folk Heritage and the Culture of Child» held in Cairo from 24.5.88 until 26.5.88.

It includes also the description of the First International Marriage Ceremonies held in the Egyptian Village Bashbish. Beside it, we have a presentation of the exhibition of the works of Suleiman Mahmoud Hassan inspired by different kinds of Egyptian amulets.

Finally there is the news about the establishment of an Organization for Egyptian Spontaneous Art by the Mass-Culture Organization.

The Editor

imagination chooses the history as a field of its creation, it cares only for emotional and mental responses of those who receive these folk creations. Therefore, as prof. Dr. Kasim observes folklore presents the values of the society and its ideology .

As concerning the literature of children, Mr. Abd el Tawab Youssef, the well-known specialist in children's literature writes about «The importance of folk-tales for children, especially in the century of TV and space discoveries.»

He believes that in spite of all what the world has achieved in scientific progress and inventions, the folk tales kept still their values as philosophical works including human wisdom, as they express human life in a mythological way. This is why we ought not to interfere in presenting these tales by simplifying or rewriting them. According to the author we ought to present these tales as they are or do not present them at all. He gives examples of some of the international tales and answers the question : «are folk tales needed for children in our contemporary time ?»

Next, Prof. Farouk Khoureshid presents an interesting study about «King al 'Saleh Ayoub, as appearing in folk literature, namely in «Sirat al-Zahir Baibars». King al-Saleh Ayoub is presented in this «Sirat» as an insane mystic.

It is known that historians contradict and disagree totally to such an image of the Egyptian king. According to them, his image is connected with cruelty, violence and even blood-shed and is also related with his courageous battles against the Crusaders. Historians point out the battle of Mansura that led to the capture of the king Louis IX of France.

This difference of the two images presented by folk literature and by history

requires special attention from the researchers on Arabic «sira».

Such researches should try to re-arrange the general understanding and estimation according to the political conditions that created them and the forces that led to their appearance.

Prof. Farouk Khoureshid is specially concerned with the way in which «sirat» was written and tries to analyse it precisely.

About the historical and mythological significances of the personality of Ankidu in «Gilgamesh Epic» Prof. dr. Mohammed Khalifa Hassan discusses those significances and their conceptions. In a detailed study he sheds light on the historical and cultural conception of this epic in general and the story of Ankidu in particular aiming at revealing the historical development of human race as a whole.

Prof. Dr. Mohammed Khalifa analyses the factors and motives of this development.

Prof. Mahmoud El Nabawi El-Shal presents in his essay the basic principles which control the folk artistic works' evaluation. In this study he puts stress on some values and measures which, by their combination and harmony make the specific esthetical structure which forms the image of artistic folk creation. Prof. El Shal presents also what values can be achieved from the folk arts which may help us to understand their esthetical significance and evaluate them in a correct way.

Next, Dr. Hany Gaber discusses the problem of contemporary technology and the future of traditional handcraft. In his study he analyses the different changes in the patterns of life and the increasing dependence on mass-production rather than on traditional folk-crafts.

Dr. Hany Gaber puts this problem for discussion and gives many ideas for protecting these handcrafts. He asks for a practical and

THIS ISSUE

While this number was under print, deep sorrow was overwhelming the staff of the Magazine because of the passing away of Prof. Dr. Abdel-Hamid Yunis. Professor Dr. Abdel-Hamid Yunis was the founder and the editor-in-chief of the first numbers of «Folklore Magazine» from January 1965-1971. He has been also the consultant in the republished magazine since January 1987, when in his editorial article he expressed his greatest joy on the occasion of the «Folklore Magazine» reappearance.

Prof. Dr. Abdel-Hamid Yunis, blessed be his soul, is the pioneer of the Arabic folklore movement as he was the professor of a generation of scholars and researchers in the domain of folklore studies and of folk Arabic literature in particular.

The staff of this Magazine promise their readers to continue the constant efforts to realize what our eminent professor was doing to discover and characteristics of the Arabic and Egyptian folklore in its historical continuity and national unity.

This issue includes a critical study written by Prof. Dr. Mahmoud Zohni who discusses the study of prof. Dr. Ahmed Ali Morsi about the «Definitions of Arabic Folk Literature» which was published in No. 22 of «Folklore Magazine».

Prof. Dr. Zohni deals with the problems of definitions and oral transmission of folk literature as well as the problems connected with the classical and dialectal Arabic language, as also the problem of notation.

The Magazine is ready to publish the different views and scientific opinions about these important subjects presented and treated by the late professor Dr. Abdel-Hamid Yunis,

and now they are continued by his two distinguished followers : Prof. Dr. Mahmoud Zohni and prof. Dr. Ahmed Ali Morsi

Next comes the study of prof. Dr. Kasim. Abdo Kassim about «Folk Literature as a means to know the intellectual life of nations». This study sheds light on the scientific efforts done in the domain of social history and the history of ideas to discover the specification of folk heritage. —

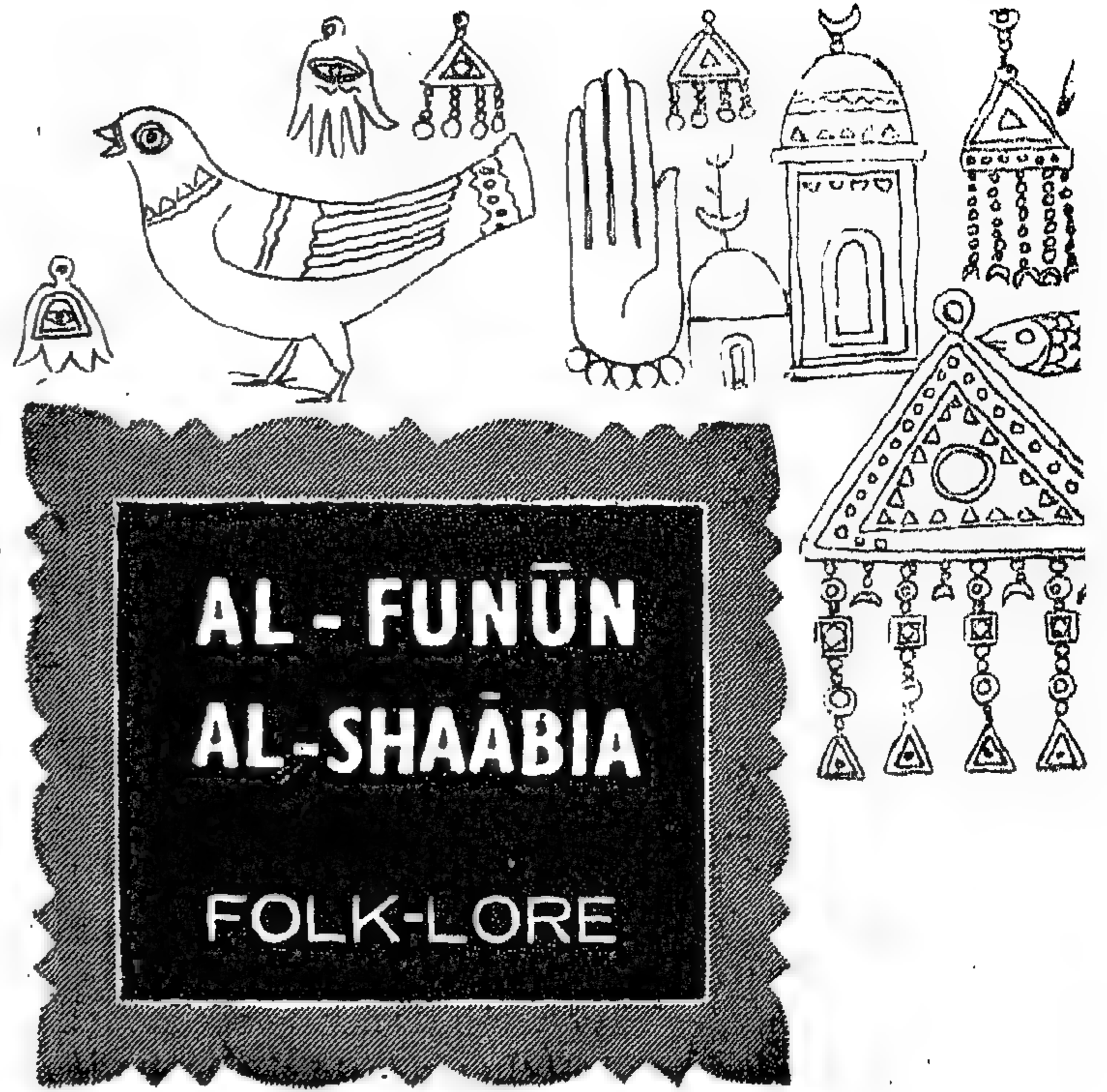
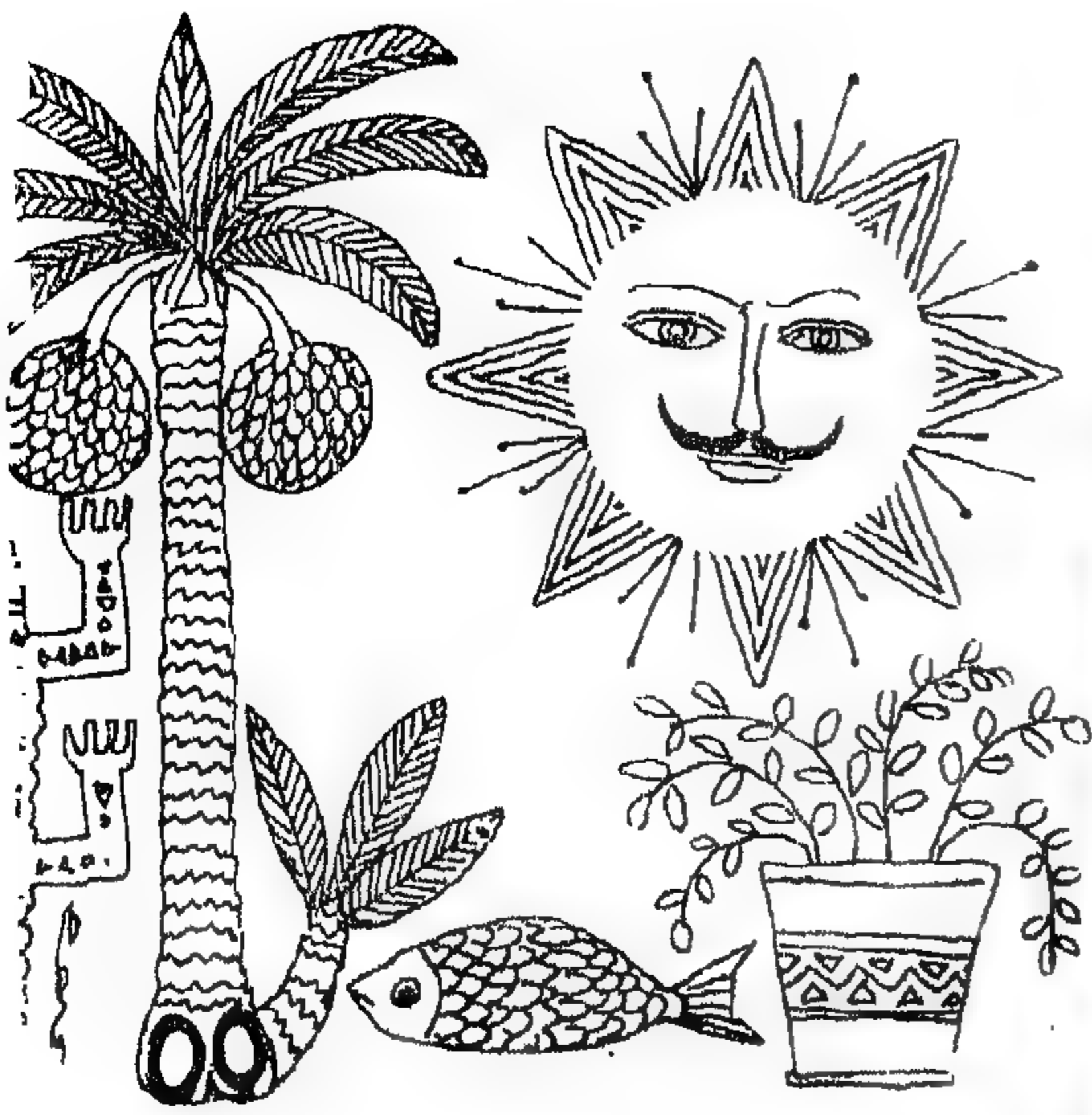
Prof. Dr. Kasim states that folk literature does not care to put the historical events in a precise way, but it cares about giving the opinions of the people concerning these events and their historical personalities. When folk

A Quarterly Magazine issued By :

General Egyptian Book Organization

July - August - September 1988, Cairo.





Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Editorial Consultant :

Dr. Abdel-Hamid Yunis

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع
١٩٨٨/٦٢٨٣

AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE







الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥ الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير:

أ. د. أحمد على مرسى

مدير التحرير:

أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:

أ. د. حسن الشامى

أ. د. سمحة الخولى

أ. د. عبد الحميد حواس

أ. د. فاروق خورشيد

أ. د. ماجدة صالح

أ. د. محمد الجوهري

أ. د. محمد محجوب

أ. د. محمود زهني

أ. د. نبيلة ابراهيم

رئيس مجلس الإدارة:

أ. د. سمير سرحان

الإشراف الفنى:

أ. عبد السلام الشريف

العدد الخامس والعشرون

أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٨

العدد ٢٥ : أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٨

صفحة

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

- د. هاني جابر
- محمد حسين هلال
- عبد العزيز رفعت
- كمال الجويلي
- ابراهيم حلمي
- علي دسوقي

● صورة الغلاف :

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

● ظهر الغلاف :

لوحة الفارس والعروس

ملصق تطبيقي لعنى الاستلهام عند الفنان
علي دسوقي

- هذا العدد ٣
- المحرر
- الدراما الشعبية ٨
- د. عبد الحميد يونس
- الي خلف ماماش ١٢
- د. أحمد علي مرسى
- معجم الفولكلور، تأليف د. يونس ١٣
- فاروق خورشيد
- عبد الحميد يونس بين الظاهر بيبس والهلائية ٣٠
- د. ثناء أنس الوجود
- المشاريع الأربعة التي لم يكملها د. يونس ٣٦
- مصطفى شعبان جاد
- دراسة المذائح النبوية ٤٠
- ماجدة أحمد قنديل
- الموت في الفكر الاغريقي ٤٥
- د. منيرة عبد المنعم كروان
- التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية (٢) ٥٣
- د. هاني جابر ابراهيم
- الفرعون والساحر ٦٩
- أحمد صليحة
- الحكايات الشعبية في مجال أدب الأطفال ٧٨
- صفوت كمال
- جمال عبد الرحيم ٩٢
- د. سمحة الحولى
- الفنان جمال عبد الرحيم ٩٧
- محمد عبد الوهاب عبد الفتاح
- مكتبة الفنون الشعبية : ١٠٧
- من اعمال ومؤلفات د. عبد الحميد يونس
- جولة الفنون الشعبية ١٠٩
- This Issue ١٣٨

هذا العدد

يصدر هذا العدد من المجلة ، والحلم يحوط أسرة التحرير بعد رحيل الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس ، الذى أسس هذه المجلة ورأس تحريرها منذ يناير ١٩٦٥ م .

ويتضمن هذا العدد بعض الدراسات والمقالات التى كتبها بعض تلاميذه ومريديه وأصدقائه ، وتتناول جوانب من فكر وأعمال هذا الرائد العظيم الذى أرسى بجهوده العلمية القواعد المنهجية فى دراسات الأدب الشعبى وعلم الفولكلور . وفى الأعداد القادمة من المجلة سوف نوالى نشر دراسات أخرى تتناول جوانب أخرى من جهود ودراسات أستاذنا الكبير ، وكذلك بعض دراساته التى لم تنشر من قبل ، وكان يعدها - رحمة الله - للنشر فى هذه المجلة .

وتستهل المجلة هذا العدد بواحد من المقالات الأخيرة التى كتبها الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس قبل وفاته ، وخص بها المجلة ، ألا وهو دراسته (الدراما الشعبية) فى حديثه المتصل - ببر مؤلفاته عن علاقة الدراما بالشعب ، وهى العلاقة التى تقوم على الإبداع من ناحية ، وعلى التذوق من ناحية أخرى ، وتتصل بأعماق التاريخ الإنسانى ، بل تمتد الى أعماق أعمق النفس الإنسانية ، حيث انبثقت الدراما الشعبية - فيما يرى د . يونس - عن العقيدة والشعيرة والارادة .

وباطلالة تاريخية يوقفنا د . يونس على أصول الدراما الشعبية عند كل من الجماعات الأفريقية والهند واليابان ، وجذورها البعيدة فى الحضارة المصرية القديمة ، وما تلى ذلك فى الحضارتين اليونانية والرومانية ، مروراً بأشكالها الحديثة فى إبداع روائع الأدب الدرامى فى الشرق والغرب .

ليؤكد أخيراً أن الدراما الشعبية فى مسارها الطويل تستوعب الأصالة والإبداع والتذوق بين الفرد وبين الجماعة .

حيث يقدم مذكرات الراحل الجليل التى كتبها بخط يده ! فى تلك الفترة المبكرة من عمره ، وبرغم ظروفه مستخدماً عدسة مكبرة خاصة ، حتى جاء وقت كان عليه أن يتخلى عن خطه الجميسل الدقيق ليتحول الى الإملاء على سكرتيه أو تلاميذه . والوثائق المقدمة تبرز فقرات من تلك المذكرات التى كتبها فى العشرينيات من عمره دونما تعليق ، وهل ماكتبه أستاذ الأجيال الراحل فى حاجة الى تعليق ؟!

وفى هذا العدد يقدم لنا الأستاذ / فاروق خورشيد اقتراباً حميماً ودراسة نقدية موسوعة

يعرف الكثيرون فى مصر والعالم العربى الدكتور / عبد الحميد يونس الأستاذ والمبدع والكاتب الصحفي والمتحدث المفوه ، ولكن قلة قليلة هى التى أتيج لها أن تعرف الدكتور / عبد الحميد يونس الإنسان . حول هذا الجانب يحدثنا الدكتور / أحمد على مرسى وهو من أقرب تلامذة الراحل طوال ربع قرن من الزمن ، فى مقالته (اللى خلف ماماتش) والتى يقدم فيها جانباً من قصة كفاح عبد الحميد يونس الإنسان ، مع بدايات الطريق الطويل الشاق الذى اختطه لنفسه بعد إصابته التى لازمته طوال حياته .

الدكتور / عبد الحميد يونس (معجم الفولكلور)
 ذلك العمل الذي تصدى له د . يونس في
 شجاعة حقيقية بغية إصدار أول موسوعة
 فولكلورية عربية ، وهو جهد يواكب جهوده في
 إصدار الموسوعات العربية مثل : دائرة المعارف
 الإسلامية والموسوعة العربية الميسرة ، والموسوعة
 المصرية ، الى غير ذلك مما نشره أو أشرف عليه
 من موسوعات ثقافية ، مما يؤكد احساس العالم
 الراحل بواجبه تجاه أجيال الدارسين للفن
 الشعبي من بعده ، في محاولة لتجنيبهم ما تعرض
 له هو وجيله ، وما تلاه من أجيال من صعوبات
 وعقبات في تحصيل المادة وتصنيفها .
 وقد تعرض الأستاذ / خورشيد لمعالجة
 د . يونس لمشكلة المصطلح ، وهي من المشاكل
 الرئيسية التي يواجهها الدارسون في حقل
 الفولكلور بخاصة ، كما ناقش كثير من الأبواب
 والمواد التي ضمها المعجم ، ويؤكد أن العمل -
 العلمي لا يكتمل الا اذا تكاثفت معه وخلفه الجهود
 الفردية الأخرى ذات العطاء العلمي والخبرة
 الميدانية والاطلاع المستمر الواسع .

وطالب في النهاية - ونحن معه - أن يحتفظ
 باسم الدكتور / عبد الحميد يونس فوق هذا
 المعجم أي كانت الجهود التي ستضاف الى جهده
 الكبير ، فهو بلا شك أول مؤسس لأول موسوعة
 فولكلورية عربية ، علاوة على تواضعه العلمي الذي
 ختم به معجمه قائلا :

« ولا أرى أن هذا المعجم قد أحاط بمجال
 الفولكلور .. وحسبي أن أسجل أنني حاولت » .

- وتقدم الدكتورة / ثناء أنس الوجود
 دراستها (الدكتور / عبد الحميد يونس بين
 الظاهر بيبرس والهالية .. قراءة في المنهج)
 حيث تتوقف عند الجوانب المنهجية في تناول
 د . يونس المثاني للسيرة الشعبية العربية مثل :
 سيرة بني هلال والظاهر بيبرس وسيرة عنتره .
 وقد أبرزت الكاتبة بشكل واضح انطلاق
 د . يونس في دراساته تلك من عدة محاور مهمة :
 أهمها ارتكازه على المنهج الوظيفي الذي يقوم
 أساسا على بيان الدور والوظيفة التي يقوم بها
 الشكل الشعبي في حياة الجماعة . وتؤكد في
 ثنايا البحث أنه اذا كانت وظيفة السيرة - كجزء

من الماثور الشعبي - هي صياغة الهوية
 القومية ، والدفاع عن مصالح الجماعة ، فان هناك
 مقدمة منطقية أخرى لازمة لها ، وهي أنه اذا كانت
 الشعوب لا تفنى ، فان الوعي الشعبي ليس وليد
 حقبة زمنية قصيرة أو طارئة .

ومن هنا فإن د . يونس يقدم الماثور الشعبي
 بأشكاله المختلفة بوصفه تيارا مستمرا ومتنوعا
 لا ينقطع على مر العصور ، ولكنه يتلون بلون
 البيئة والعصر وطبيعة المثير الذي يستنفر
 الشخصية الجمعية لمجابهته .

ويلى ذلك مقال الباحث / مصطفى شعبان
 جاد (المشاريع الأربعة التي لم يكملها د . يونس)
 ويدور حول خطة مشروعاته المقبلة ، والتي قطع
 في بحثها شوطا غير قليل حتى أيامه الأخيرة .
 أولها : كتاب موسع حول (الأدب الشعبي)
 يستوعب كل الفروع التي تندرج تحت المصطلح ،
 مع استعراض لأجناس الأدب الشعبي المختلفة
 والعلاقات المتشابكة بينها .

ثانيها : كتاب عن (الفروسية العربية)
 ويعود اهتمامه بها الى فترة مبكرة من عمره ،
 حيث تربى في بيئة عربية تعرف الخيول
 والفروسية ، ولعل هذا هو ما دفعه الى دراسة
 السير الشعبية العربية التي ترتبط الفروسية
 فيها بالفارس والفرس .

أما ثالثها : فهو عمل طموح ويتعلق بـ
 (الموسوعة الأندلسية) ويعود اهتمامه به الى
 محاولة بيان الفترة الطويلة التي قضاها العرب
 هناك ، حيث امتزجت فيها الحضارتان ، ونشأ
 عن هذا التلاحم الكثير من أنماط الفنون والآداب
 والعادات والتقاليد ، كما أنها فترة محددة يمكن
 بيان أعلاها وبلدانها وفنونها وحرفها وعاداتها
 ... الخ في ترتيب هجائي .

أما رابعها : فهو مشروع كتاب عن (هارون
 الرشيد - أسطورة العصر الذهبي) وكان - رحمه
 الله - على وشك إتمامه بل كان قاب قوسين أو أدنى
 من دفعه الى المطبعة لكن القدر لم يمهل . وهو
 كتاب يتعرض فيه د . يونس لهذه الشخصية
 التاريخية التي اقترن فيها الواقع بالخيال
 الشعبي ، ولعب القصص والابداع دورا حيويا
 وفنيا في صورته تطلبت الحياة بعد أن أصبح
 الرشيد معلما من معالم التاريخ الشرقي

والاسلامى ، وهو الأمر الذى يشكل ضغوبة فى الكتابة عن تلك الشخصية .

— مزج الخيال الشعبى بين الواقع والخيال فى سيرة المصطفى (صلعم) ولم يستطع المسلمون مقاومة هذا الاتجاه ، فجعلت أحداث السيرة معظم المفسرين والشعراء ومؤلفى المدائح يشيرون بمعجزاته وكراماته المتعددة .

عبر هذا المدخل قامت الباحثة / ماجدة أحمد قنديل بتقديم دراستها للمدائح النبوية (الى أستاذنا الدكتور / عبد الحميد يونس ، تلك الدراسة التى أشرف عليها بنفسه فى بحث الماجستير بعنوان (المدائح النبوية والتراث الشعبى) وقد تبدى أثره فى مناقشاته المتفرقة بين ثنايا الدراسة .

وقد انطلقت الكاتبة فى دراستها من أن الحافز الدينى يعد من أهم الجوافز على الإبداع الفنى ، وأن المدائح النبوية عنصر أساسى ومؤثر فى الجانبين : الموسيقى والغنائى . وقد حصرت الكاتبة اطار الدراسة فى التراث الشعبى ، لأن المدائح النبوية بحكم موضوعها ومسارها المتواصل ضمت من النصوص الأدبية ما هو فصيح أيضا ، بيد أن إخضاعها للانشاد جعل تأثيرها شعبيا .

— وعن الحقيقة الوحيدة المؤكدة فى حياة الانسان « الموت » تقدم لنا الدكتورة / منيرة عبد المنعم كروان دراسة متميزة عن (الموت فى الفكر الاغريقى) . متعرضة لهذه الحقيقة فى الشعر الغنائى الابجرامات والمسرحيات ، وبعض المعتقدات والمذاهب والفلسفات التى سادت بلاد الاغريق واليونان واعبر عنها الفكر والفن والثقافة فى المؤلفات والابداعات المختلفة .

وعلى الرغم من المشاعر المتضاربة للانسان أمام الموت علميا وفنيا وروحيا — قديما وحديثا — فسيظل الموت لغزا غامضا ومحيرا لأنه الشئ الوحيد الذى لم يستطع الانسان أن يجد له حلا رغم كثرة منجزاته وعظمتها .

— ويستكمل فى هذا العدد الدكتور / هانى جابر دراسته حول (التكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ومستقبل الحرف التقليدية) حيث يستعرض عناصر التبادل الثقافى على عدة مستويات ، وي طرح تصوره المنهجى لخطط التدريب فى الحرف التقليدية المعاصرة ، مقارنة

بين الحرفى التقليدى والحرفى المعاصر فى اطار المنشأة الحرفية الانتاجية الشاملة التى يقترحها كمركز للإبداع الشعبى فى مجال الحرف الشعبية التقليدية .

وتهدف الدراسة الى تقديم البعد الاقتصادى للظاهرة الانتاجية فى مقابل المنظور التاريخى ، على اعتبار أن البعد الاقتصادى فى الحضارة المعاصرة يعتبر — على حد قول المؤلف — عمقا استثماريا منظورا للظاهرة الانتاجية وخواصها الحرفية ، كما أنه هدفا استراتيجيا تنمويا يساعد على استمرار الحرف وحمايتها من الاندثار ، فضلا عن أنه يساعد على الارتقاء بالحرف ووسائلها الانتاجية وزيادة كمياتها .

وتربط هذه العناصر الظاهرة بالمعاصرة بدرجة تحقق معها ولها مردودا وعائدا اقتصاديا له دور فى التنمية الشاملة ، ودور أكبر فى تعميق الثقافة . هذا وتؤكد الدراسة بشدة على أهمية وحتمية هذه الأساليب الحديثة لبقاء الحرف التقليدية كظاهرة ابداعية وانتاجية فى اطار منظورها التاريخى العملى . وأخيرا يعد تطبيق هذه الوسائل هو بمثابة الحفاظ على مدرسة الشعب التاريخية الإبداعية والانتاجية للحرفيين .

— ويقدم لنا الأستاذ / أحمد صليحة حكاية شعبية فرعونية (حكاية الفرعون والساحر) من خلال بردية رثة اكتشفت حديثا تحوى بضع تعاويذ من (كتاب الموتى) المعروف ، لكن الجديد فيها عند معالجتها هو ظهور نص ذو طبيعة روائية تاريخية مكتوب على ظهر البردية المكتشفة وبالفحص تبين للعلماء أنها قصة تعد آخر الأعمال الأدبية المصرية تعود الى ما قبل غزو الأسكندر الأكبر بقليل ، وهو العصر الذى نقل مصر الى محيط الحضارة الهلينية . ولم ينته العمل فى اعداد تلك البردية الا فى عام ١٩٨٥ م ، حيث نشرها المعهد العلمى الفرنسى للآثار بالقاهرة .

ويقسم الأستاذ / صليحة النص الى حكايتين مدمجتين تدور فى مجملها فى اطار أسطورى وتاريخى وفنى ، وعلاوة على ذلك فهو نص ذو طبيعة نقدية ساخرة يمثل ارهاصا بتحول دينى وفكرى جديدين .

— وفى هذا العدد يقدم لنا الأستاذ / صفوت

المعارف ، وقد ظهر أثر هذه النشأة في إبداعه الموسيقي فيما بعد . وكيف التحقق بعدد من الجمعيات الموسيقية وكيف أتيح له فرصة الدراسة على أيدي أساتذة أوروبيين في مصر ، وإبان بعثته إلى ألمانيا .

وقد تحدثت عن دوره البارز في تأسيس أول قسم أكاديمي لدراسة التأليف الموسيقي في عالمنا العربي بالكونسيرفتوار ، والذي رأسه حتى عام ١٩٨٥ م ، تولى خلالها تكوين أجيال من المؤلفين الموسيقيين الشباب . وقد سجلت له جرأته الفائقة في التعامل مع الموسيقى الشعبية في أعماله المقدمة للكبار والصغار على حد سواء في مجال الأغنية والباليه وتعامله مع مختلف الآلات الموسيقية - في تأليفه - للكورال والأوركسترا والموسيقى التصويرية . علاوة على مؤلفاته الكثيرة وأبحاثه وترجماته التي تخدم كلها مجال الموسيقى الشعبية .

وأسرة تحرير المجلة تشاطر الأستاذ الدكتور سمحة الخولي في وفاة الأستاذ الفنان الموسيقار جمال عبد الرحيم وتسأل الله أن يتغمده الفقيه الكريم بواسع رحمته وأن يلهم أسرته وأصدقائه وتلاميذه جميل الصبر والسلوان .

ويقدم الباحث / محمد عبد الوهاب عبد الفتاح دراسة عن الأستاذ / جمال عبد الرحيم (رائد استلهام عناصر الفولكلور في الموسيقى المصرية المتطورة) الذي فقدت الموسيقى برحيله فنا كبيرا ، وأستاذ أرسى تقاليد مدرسة للتأليف القومي المعاصر في مصر .

والكاتب أحد تلامذة الموسيقار الراحل ، حيث تعلم على يديه فن التأصيل والامعان في التراث الموسيقي الأصيل فقد كان الأستاذ جمال عبد الرحيم حريصا على دراسة وتحليل المادة الموسيقية الشعبية ، قبل عملية الخلق الفني المتطور ، هذا وتوضح رؤية الأستاذ الفقيه وفلسفته فيما كان يؤكد لتلامذته دوماً من أن « الأصالة الفنية هي قدرة المبدع على الانتماء للمكان والزمان الذي نشأ فيه ، ثم مدى توفيق هذا المبدع في التفاعل وإنتاج فنا معبرا عن نكهة وروح هذا المكان وذلك الزمان .

ومن هنا كان اهتمام الموسيقار جمال

جمال دراسته (الحكايات الشعبية في مجال أدب الأطفال) تلك الحكايات التي تعد المصدر الأساسي لكل المرويات الشفاهية ، وأكثرها انتشارا ، حيث تحمل في سياقها الأدبي وتتابع أحداثها مقولات فكرية ورموزا ومعارف متنوعة ، وقيما أخلاقية تتوافق مع فئات أعمار الأطفال وقدراتهم الحسية والعقلية والوجدانية ، بهدف تنشئتهم تنشئة واعية سوية ، في تواصل وثيق بين الوالدين والجدة إلى الأبناء والأحفاد .

ويؤكد الأستاذ / صفوت كمال - في هذا المجال - على أهمية دراسة الحكايات الشعبية المجال - على أهمية دراسة الحكايات الشعبية لا من حيث أنها شكل من أشكال التعبير الأدبي فحسب ، ولكن أيضا من حيث أنها أولى مصادر معارف الأطفال بالحياة وتشكيل أساليب ادراكهم فالحكايات الشعبية - على حد قول الكاتب - هي الحلقة الوسيطة بين الطفل في تنشئته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجي الذي تصوره وتنقله له الحكايات بما تشتمل عليه من تصور للعالم الذي يحيط بالإنسان .

وفي مجال توظيف الحكاية الشعبية في أدب الأطفال يترك المؤلف حرية إعادة صياغة الحكايات أو استخدام بعض عناصرها أو تبديلها أو إدخال عناصر جديدة ، بشرط عدم انتسابه إلى القص الشعبي التقليدي .

وأخيرا يتعرض الكاتب - لاهمائية توظيف عناصر الحكايات الشعبية في بناء فني جديد وإبداع حديث يتوافق مع القدرات الإدراكية للأطفال ، نظرا لطبيعة الحكايات ، الأمر الذي يمكن أن يضيف على عناصر التراث الشعبي حيوية جديدة وطابعا فنيا متميزا يجعل من رموز الحكاية المتوارثة رموزا محدثة لها خصائصها وقدراتها التي تتوافق مع واقع حياتنا المعاصرة .

وبعد ذلك تحدثنا الدكتورة / سمحة الخولي عن الأستاذ / جمال عبد الرحيم أحد أعلام الموسيقى الشعبية العربية ، والمؤلف القومي الشديد الارتباط بتراث مصر الشعبي الموسيقي . وتشرح د . سمحة الخولي رحلته الطويلة مع الموسيقى منذ بواكير الصبا حيث نشأ في بيئة موسيقية شكلت وجدانه ، من والد يشرف على التربية الموسيقية كمفتش عام لها بوزارة

عبد الرحيم باستلهم عناصر الفولكلور المصرى فى موسيقاه بهدف تأكيد الأصالة الفنية والتعبير عن الشخصية المصرية ، حتى أثمر لنا روائعه الموسيقية للأغاني الشعبية المصرية ، وخاصة أغاني الأطفال الشعبية التى قدم فيها إنتاجا أصيلا ، وقد تضمن المقال نوتة موسيقية كاملة عن أحد أعمال هذا الفنان الأصيل .

- وفى إطار مكتبة الفنون الشعبية نقدم المجلة قائمة لبعض من مؤلفات وأعمال ومراجعات الاستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس تهيدا لتقديم بيلوجرافيا كاملة عن حياته وآثاره العلمية والفنية .

وفى جولة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ/ عبد العزيز رفعت متابعة لأبحاث الندوة العلمية السنوية المواكبة لاحتفالات محافظة القاهرة بـ (النوفاء للنيل) بالتعاون مع أكاديمية البحث العلمى .

وقد جاءت احتفالات النوفاء للنيل وندوتها هذا العام دون احتفالات جماهيرية صاحبت اليها المؤتمرات لسابقة بسبب الأزمة التى مرت على السودان الشقيق من سيول وفيضانات ، وهو الأمر الذى يؤكد انتماء شعبى وادى النيل الى النهر الخالد .

وقدم لنا أيضا الدكتور / كمال الدين حسين جولة فى معرض الطب الشعبى فى تشيكوسلوفاكيا لدى أقيم بالمركز الثقافى السوفيتى ، حيث استعرض لنا الخلاصات الطبية والأعشاب النباتية التى تشكل محورا مهما من المحاور التى يعتمد عليها الطب الشعبى هناك فى جانبه العلاجى . كما يقدم الى جانب ذلك لقاء مع مسئولة المتحف الاثنوجرافى والمشرفة على المعرض ، حيث أقام معها حوارا حول الطب الشعبى فى تلك المنطقة .

ويقدم كذلك الأستاذ / كمال الجويلى عرضا لأعمال الفنان / عمر النجدي من خلال ابداعاته الفنية : تصويرا ونحتا وخزفا وحفرا . والفنان النجدي هو فنان شامل له جهد فنى كبير ، جذبه خارج ميدان التشكيل ، فمارس الموسيقى ووضع اللحن وكتب الأغنية ، وبحث فى الروايات على نهج المتصوفين ، لذا اتخذ الكاتب لمقالته عنوان (النجدي .. استلهم

التراث من خلال القيم الروحية) باعتبار أن الفنان النجدي له اتجاهاته ومدرسته الخاصة فى الابداع الفنى . كما يعتبر من أوائل الفنانين الذين استلهموا التراث الشعبى المصرى والاسلامى فى أعمالهم الفنية .

ويقدم الدكتور / هانى جابر تقييما فنيا لمعرض الفنان الراحل / سامى على حسن بعنوان (التعبير الفنى عندما يصبح شعبيا يكون صادقا) وهى سمة يكاد أن يتفق عليها العالم فى جميع أنحاء .

ويرصد الكاتب أعمال الفنان منذ الأربعينيات حتى العصر الحاضر من خلال لوحاته التى تجاوز السبعين عملا فى أتيليه القاهرة ، مما يمكن أن يعد بانورااما كاملة لأعمال الفنان خلال ثلاثين عاما .

كما يقدم عرضا آخر لأعمال الفنانة / سوسن أبو انجا فى فن التصوير الذى ركزت فيه على الحياة الشعبية المصرية بأشكالها المعمارية وانهامها الزخرفية .

تم يقدم عرضا لأعمال الفنانة / سلمى عبد العزيز بعنوان (تأملات العقل فى المكان) وهو تقييم يدور فى جوهره حول ظاهرة الكتلة فى المكان والتعبير عنها بأدوات فن التصوير حيث أبرزت فيه الفنانة من خلال لوحاتها جوهر العمارة التقليدية والشعبية المصرية والبعده الانسانى له .

ويقدم لنا أخيرا الباحث / ابراهيم حلمى متابعة حية وتغطية جوانب الماتور الشعبى فى افلام مهرجان القاهرة الدولى السينمائى الثانى عشر ، فى أعمال عدد من كبار المخرجين فى العالم وشبان الموجه الجديدة المشتركين فى المهرجان من بلدان العالم شرقا وغربا .

كما يقدم فى الجولة أيضا صورة مكشوفة من معرض الفنون التراثية فى المغرب لدى أقيم بقصر الغوري فى القاهرة ، وقصر ثقافة الحرية بالاسكندرية ، من خلال وصفه للمحاور الفنية التى اشتمل عليها المعرض فى فنون الملابس الشعبية والحلى والمصاغ الشعبى والفخار والخزف والمفروشات والأسلحة والأخشاب والقيم الجمالية التى تتميز بها الفنون المغربية التقليدية والشعبية .



الدراما الشعبية

د. عبد الحميد يونس

لا أزال أكرر ما سبق أن أوردته عن ماهية « الدراما » ، وهو أن الدراما ،
وان اتسلت بالحدث أو الفعل في دلالاتها القديمة ، فانها ليست تصويرا للفعل
فحسب ، وانما هي الفعل نفسه .

وكثيرا ما نقول عن حياتنا اليومية أن أحداثها « درامية » ، ونقصد بذلك أن
هذه الأحداث ذات طابع مسرحي .

وعندما نطالب بالنظرة الكاملة للفن الدرامي أو المسرحي - وهي النظرة التي
تستوعب الكلمة والحركة والايقاع وتشكيل المادة في اطار درامي ، فاننا نصحح
بذلك أخطاء شائعة تتعرض لها حياتنا المسرحية ، وتباعد في الوقت نفسه بين
ال جماهير وبين فننا الأصيل العريق المتجدد .

(★) هذا المقال هو واحد من المقالات التي كتبها الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس قبل وفاته ،
وكان مخصصا للنشر في مجلة الفنون الشعبية .

ولقد رأيت أن أعيد إلى الذاكرة علاقة الدراما بالشعب ، وهى علاقة تقوم على الإبداع من ناحية ، وعلى التذوق الفنى من ناحية أخرى ، وتنشق من أعماق التاريخ الإنسانى ، بل من أعماق النفس الإنسانية ، لأن الدراما الشعبية إنما انبثقت من عقيدة اوشعيرة واردة • ولابد أن نصح هنا المقصود من شعبية الدراما ، فنحن لانعالج الآثار الدرامية، التى أبدتها أصحابها لتعرض على جماهير الشعب ، أيا كان مدى اقبال أولئك الجماهير عليها ، وإنما نعرض لتلك المجموعة من الأشكال والمضامين الدرامية التى صدرت عن الشعب نفسه ، تحقيقا لمنفعة أو قيمة ، أو استهدافا لغاية اجتماعية أو نفسية •

والدراما الشعبية إنما تعود أصولها إلى تاريخ الإنسان القديم ، ولا تزال مظاهرها موجودة عند كثير من الجماعات الأفريقية ، كما نشاهدها فى العروض ، التى تتحقق بها شعائر دينية ، بل إن بعض الشعوب التى قطعت شوطا طويلا فى الحضارة لا تزال تحتفظ بالقوام الذى يصدر عن الطقوس، من ذلك ما يعرف بالدراما اليابانية والهندية التى تعتمد على الكلمة والحركة والايقاع • ويذهب بعض العلماء الذين أرخوا لفن الدراما أن الحركة والايقاع أقدم من الكلمة ، لأنهما وجدوا بمعزل عن الألفاظ والعبارات ، وكثيرا ما كانت تصاحبها الصيحات التى لا تحمل معنى بقدر ما تحمل من دلالة شعورية ، ومن المسلم به أن الأغنية الجماعية لا تزال تقترون دائما بالتمثيل ، وأن الرقص وما إليه من فنون الحركة لا يزال شائعا بين الجماعات الأفريقية بفنونها الأصيلة ، وهذه الأغاني الجماعية تحمل بذور الدراما الشعبية ، ففيها أدوار يمثلها الرجال والنساء لتشخيص الحياة الإنسانية من ناحية ، وحياة الحيوان من ناحية أخرى ، بل إنها تعمل على تشخيص الجمادات أو الأطياف أو الأرواح •

ولا تزال الدراما الشعبية وثيقة الاتصال بالحياة الطبيعية والاجتماعية • والشعوب لا تزال تحتفل بالربيع • وليس من شك فى أن الرقص التنكرى وما إليه وسيلة الجماهير للبحث عن واقع نفسى واجتماعى أبعد من واقعهم العملى • ثم أن استخدام الممثلين للأقنعة أو أنواع الطلاء ، يدهنون بها وجوههم وأجسامهم أو التنكر فى صور أو أشكال لها عندهم مصطلحات رمزية ، له مكانه فى الدراما الشعبية العريقة •

ومعظم الذين يؤرخون للدراما يركزون على الحضارتين اليونانية والرومانية ، ويففلون جذور الأصل الدرامى فى الحضارة المصرية القديمة • ولقد كان الكهنة فى ذلك العهد البعيد يدقون صدورهم فى الاحتفال بأوزيريس • وليس من شك فى أنهم كانوا فى هذه اللحظات يمثلون الرحلة الحزينة ، التى قامت بها ايزيس بحثا عن قرينها أوزيريس ، ثم يتحولون إلى تمثيل دور آخر مناقض للدور الأول وهو الفرحة الغامرة ، عندما يأتى شخص آخر يمثل دور أنوبيس وهو ينبج ولدا لشخص عودا إلى الحياة • وربما شخص هذا الولد الحلقة الأخيرة فى الأسطورة وهى ظهور حورس الذى قهر عليه أن ينتصر للخير ، وأن يقهر أعوان الظلام •

ونحن فى عصرنا الحديث عملنا على إبداع دوائع من الأدب الدرامى ، ولكن أغلبية المؤلفين لم يمنعهم شئ عن استلهاهم التراث الشعبى • ولا يستطيع المرء أن ينسى جهد توفيق الحكيم فى إبداع مسرحية « ايزيس » أو مسرحية « شهر زاد » ثم

اننا نستلهم أدبنا الشعبي العريق ، ونجد بزم التونسي يتخذ من إحدى حلقات السيرة الهلالية موضوعه الذي يعبر عن نواصل المحبة بين عرب المشرق وعرب المغرب في « عزيزة ويونس » . ونسجل في هذه الفترة التي نعيشها ابداع « بلدي يا بلدي » و « ابن البلد » و « الظاهر بيبرس » و « الهلالية » . ومن الضروري عندما نتحدث عن الدراما الشعبية أن نسجل ملامحها من تراثنا الشعبي العريق . ولم نعد نكاد نقصر على الترجمة أو الاقتباس أو اتخاذ الزى الشرقي لبعض المسرحيات الغربية . وكان هناك المسرح المتجول الذي كانت له تقاليده وأصاليبه . وتحول في مرحلة من مراحل نهضتنا الى العرض المتكامل في السيرك . وفيه كنا نستمع الى الغناء والموسيقى والرقص والعروض الفكاهية ، الى جانب مقطعات مركزة من الفن التمثيلي . وهو يدخل في تاريخ الدراما الشعبية .

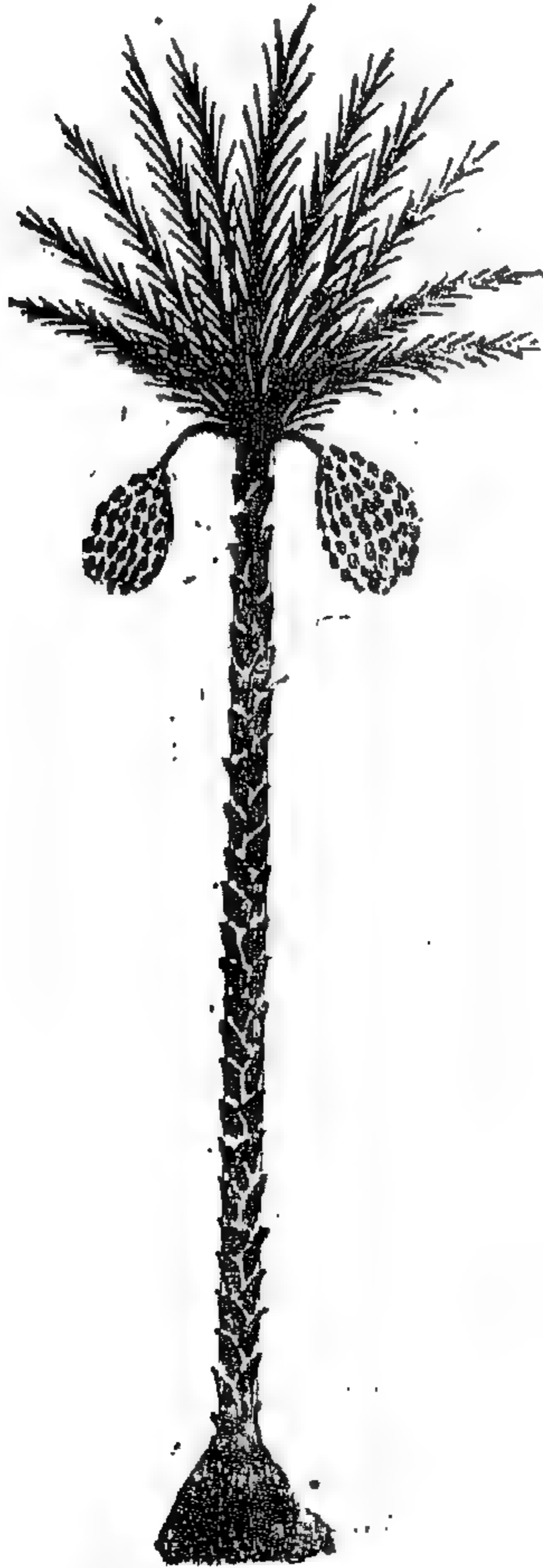
ونحن حتى اذا واجهنا محاولات التجديد في المسرح العالمي فاننا نجد أصول هذه المحاولات في التراث الشعبي . . هناك من دعا وقام بإزالة الحاجز بين الممثلين على المسرح وبين جماهير النظارة ، ويتم ذلك بعدم استخدام الستارة . ثم اننا نجد تجارب أخرى عملت على أن يكون العرض المسرحي على مستوى الأرض التي يجلس المشاهدون عليها ، وكانما يعمل المجددون على بعث المصدر العريق الأول للدراما ، ويضاف الى هذا كله أن يشارك بعض المشاهدين في أداء التمثيل ليؤكد وحدة العرض الدرامي بين الممثل والمشاهد .



٢ - مس الكسندر الامريكية خيرة المكتبات ومواطنة امريكية عند زيارتها لدار الجمهورية في مساء الخميس ١٨/٢/١٩٥٤ ويرى في الصورة معها البكباشي انور السادات حينذاك والدكتور عبد الحميد يونس والاستاذ حسين فوزي النجار والاستاذ محمد حمودة .

والمرح بصورته التقليدية انما نقلناه عن أوروبا ، ولا بد أن نسجل أن المقومات العريقة هي التي أعانت على الفور من النجاح الذي بلغه التمثيل المسرحي . ولم تكن السيرة الشعبية بمعزل عن التمثيل في مسارها الطويل فان الشاعر الذي يؤدي سيرة عنتره كان أقرب الى من نعرفه اليوم بالمثل الفرد ، وهو في نبراته وطبيعته أدائه يحاول أن يمثل الشخصيات والأحداث والمواقف ، وتشترك الموسيقى في الأداء . والدراما الشعبية - وان كانت أقرب الى اختيار المؤلف حلقة أو علاقة شعبية - فانها أفادت من القالب المسرحي كما هو معروف الآن . وقد بدأ المبدعون لهذه الدراما يعنون بالوجدان الجماعي للشعب ، وأفادوا من الصراع النفسي ، لا بين متناظرين أو متخاصمين ، ولكن في الواقع النفسي الذاتي لهذا البطل أو ذاك من أبطال العمل المسرحي . وبذلك تكون الدراما الشعبية هي الأصالة وهي أيضا الحافز على الإبداع الى جانب تجاوز المشاهد لمجرد النظر والاستماع الى أن يتمثل القوام الدرامي في وجدانه . . . وقد آن الأوان أن نصحح المعنى الدارج للدراما الشعبية ، فهي ليست دون الدراما بالمفهوم الفني الخاص ولكنها تستوعب الأصالة والإبداع والتذوق بين الفرد وبين الجماعة .

وسأظل أذكر الذين يتابعون فننا المسرحي الحديث بأن يتأكدوا من أن الدراما الشعبية انما صدرت عن وجدان الشعب نفسه لأهداف تتجاوز ما تواضعنا على تسميته باللدّة الفنية الخاصة ، الى طلب الصحة والاقبال على الحياة وحمايتها من الدبول والانحراف .



الله خلف ما ماتش..

د. أحمد علي مرسى

يعرف الكثيرون في مصر والعالم العربي المرحوم الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أستاذ الأدب الشعبي ، والكاتب المبدع والمتحدث الذي يأسر الألباب ، ولكن قلة قليلة أتيج لها أن تعرف أستاذي الدكتور عبد الحميد يونس الإنسان .

ولعل أذكر أنى كنت - ومازلت - أقرب تلاميذه اليه ، وأكثرهم ملازمة له بطيلة ربع قرن من الزمن ، الى أن غادرنا بعد حياة حافلة بالعطاء ، حتى آخر لحظة فيها .

لقد كان يردد دائما - رحمه الله - أنه « إذا كان أحمد يونس ابني من الصلب ، فانك ابني في العقل » . وكان من المحبب الى نفسه ، وإلى قلبه أن يصنف علاقتنا بأنها علاقة « الأسطى - الأستاذ » « بالصبي - التلميذ » ويرى أن التربية العلمية الصحيحة لا تتحقق الا بمثل هذه العلاقة التي تجعل « الصبي » يلزم « الأسطى » كي يتعلم على يديه ، « ويتشرب الصنعة منه » ، فهذه هي التقاليد الشعبية التي تحافظ على الاستمرار ، وتؤكد التواصل .

أننى لن أرثى هنا أستاذي الدكتور عبد الحميد يونس ، « فالى خلف ماتش » ولقد خلف أستاذي الكثير ، ماديا ومعنويا . . . كما لن أتحدث عن أستاذيته للأدب الشعبي فما كان لى ولا لغيرى أن يتابعوا الدراسة فى هذا الميدان الخصب ، الا لأنه كان أول من افتحه ، وعبر الطريق اليه . . . وما كان لى أو لغيرى أن يكونوا فى الجامعة ، منخصصين فى الأدب الشعبي الا لأنه كان أول من كسب الاحترام لهذا التخصص ، عندما حصل على درجتي الماجستير والدكتوراه فى الأدب الشعبي ، ثم أصبح أول أستاذ له فى جامعات مصر ، بل فى الجامعات العربية كلها .

ولن أتحدث عن مركز الفنون الشعبية في مصر ، ولا عن مراكز الفنون الشعبية في الكويت ، وفي العراق ، وفي قطر ، وفي السودان ، وفي ليبيا وغيرها ، أو عن المعهد العالي للفنون الشعبية ، فكلها من آثار دعوته ، وجهده الذي لم يفتر ، ودفاعه عن حق الشعب في أن تحترم فنونه ، بأن تجمع ، وتحفظ ، وتدرس . ولن أتحدث عن مجلة الفنون الشعبية ، التي شهدت مولدها معه عندما رأس تحريرها عام ١٩٦٥ ، ولا عن حزنه لتوقفها ، ثم فرحته الغامرة بصدورها مرة أخرى . لن أتحدث عن كتبه ، ولا عن مقالاته في كثير من الصحف والمجلات طيلة ما يزيد على نصف قرن . . . ولن أتحدث عن أحاديثه الإذاعية أو التليفزيونية ، وأثر هذه وتلك في حياتنا الثقافية والعلمية . . . ذلك أني أعتقد أن كل هذا معروف مشهور لا يستطيع أن ينكره أحد . . .

ولن أتحدث عن تأثيره العميق في تلاميذه الذين أحبه ، وأجلوه ، فبادلهم بحب أعظم وأكبر وأعمق ، ذلك لأن تلاميذه - وأنا أشرف أني واحد منهم - أقدر على أن يعبروا عن ذلك أكثر مني . . .

ولكن لعل أستاذ القارئ - بقدر من الأنانية - أن أتحدث عن جانب آخر ، لا يفصل عن الجوانب الأخرى في شخصيته الثرية المعطاءة ، بل لعلها الأساس في كل ما اتصف به ، واشتهر عنه ، ربما لأنه اختصني بما لم يخص به غيري من أبنائه وتلاميذه . . . هذا الجانب هو عبد الحميد يونس الإنسان ، وقصة كفاحه ، وبدايات الطريق الشاق الطويل الذي اختطه لنفسه ، بعد إصابته التي لا زمته بعد ذلك طوال حياته .

لقد خصني أستاذي بمذكراته التي كتبها بخط يده ، في تلك الفترة المبكرة من حياته . . . وربما استشار هذا تعجب الجيل الذي انتمى إليه . . . إذ كيف كان يكتب ؟!

ولكن أصدقاءه وجيله يعرفون أنه ظل يكتب رغم ظروفه مستخدماً عدسة خاصة حتى جاء وقت لم يعد فيه قادراً على ذلك ، ومن ثم تحول إلى الإملاء على سكرتيره أو تلاميذه . . .

وها أنا ذا أنقل فقرات من مذكراته التي تتميز برشاقة الحظ ، وجماله ، دون تعليق ، فما كتبه لا يحتاج إلى تعليق . . .

ولعل أستاذ القارئ أن أتركه كي يتعرف على أستاذي الدكتور عبد الحميد يونس الإنسان . . . دونما تدخل مني أو من غيري . . .

الاثنين ١٧ أغسطس ١٩٣١ .

أريد أن يكون هذا اليوم بمثابة الحدة الفاصل بين الشباب وما كان لي فيه من النزعات والآمال والرجولة بما أرجو لها من الرزاة والحكمة والثبات ، أريد ألا أفكر في جملة مشاريع مرة واحدة فكم من كتاب أحببت أن أعربه وكم من جمعية طلبت إلى الأصدقاء تأليفها وكم من فكرة عملت على إذاعتها وكم من أمل استشارني إلى نوع من عدم الاستقرار في العمل حتى كنت أبدأ كل عمل ولا أنتهي من واحد منها ! في مخيلتي الآن برنامج منظم محدود أرجو مخلصاً أن أسير عليه في هذه الشهور التي يتم العام بانقضائها حتى إذا تحقق هذا البرنامج رسمت غيره وهكذا حتى أبلغ ما أتمناه ولو أنني أعلم أن آمالي لا تقف عند حد ولا تستقر في مكان .

هذا البرنامج المتواضع هو « أولا » النجاح في امتحان أكتوبر المقبل
« ثانيا » دخول قسم اللغة العربية في كلية الآداب لأنه القسم الذي يهدني الى اعلان
الفكرة التي اخترت في راسي منذ أعوام وهي دراسة الآداب المصرية ..

(١) يوم السبت ١٧ أغسطس ١٩٣١ ..

أريد أن يكون هذا اليوم بمثابة المدافع لي في الحجاب والطمع
لحياتي في الثقة والأمل والرجولة بما أحوالتي في الحياة والقدرة
أريد أن أكون في حلة مشرقة من دأمتكم من كتاب أهدتكم أمي
وكم من جمعية طلبة العلم في القاهرة وكم من حدة حمت في الأدب
وكم من أهل استشارتي في نوح من من لا يستقر في العمل بن كنت
أجاءكم من ولد أنتم من دأمتكم !

يوم الثلاثاء ١٨ أغسطس

اليوم - مثلا - طلبت الى والدي للمرة العشرين أو أكثر اصلاح (نظارة
الكتابة) وهذا المنظار أو بعبارة أصبح هذه العدسة هي كل شيء عندي لأنني قبل
العشور عليها لم أكن أفكر في العلم أو التعليم أو الكتابة أو الصحافة فاصلاحها أمر
ضروري جدا ، ولما كنت لا أجد نفسي في غنى عنها في أي وقت فقد تحايلت وربطتها
بخيط وأخذت أقرأ بها ويكفي أن أستعرض الماضي كله حتى أقدر قيمة هذه
« النظارة » وعلى الأخص بعد خروجي من المستشفى حين قال الأطباء بفقدان الأمل
في حاسة البصر عندي - كم تعبت حينذاك ! كم طلبت الى كل من يجيد القراءة أن
يختلس من فراغه دقائق - وما أكثر أوقات فراغهم - فيأبى أو يقبل كارها !

واني لأعلم أنني أصبحت مكروها بعد هذه الآفة المشنومة واني لأعلم أن هذه
الأسرة مثل معظم الناس يقيسون الأفراد بقيمتهم المادية وأنا - للأسف الشديد -
لا أستطيع - في زعمهم - أن أكسب مليما بل ولن أستطيع - في زعمهم أيضا - أن
أكسب مليما ، لهذا ليس لهم أن يقدروني ، ليس لهم أن يعترفوا بوجودي وسواء
عندهم بقيت أم رحلت !

وسلسلة حياتي كلها تثبت أنني صالح للبقاء وأنني - والحمد للضمير - أنفع
للجماعة من بعض أولئك الذين يسخرون مني أو يصغرون من شأنني . .
في هذه اللحظة من الليل أشعر أن علي واجبا لا أستطيع إهماله أو نسيانه ،
في هذه اللحظة من الليل أدرك أنني كنت على حق .

الأربعاء ١٩ أغسطس سنة ١٩٣١

النزاع بين الصراحة والمجاملة قائم في كل مكان يجتمع الناس فيه ، وأنا في
حيرة لا أعرف هل أصارح الناس أم أجاملهم وقد فكرت في هذا الموضوع كثيرا فأدركت

أننى اذا عملت بالأولى أصبحت ولا أصدقاء لى واذا عملت بالثانية أصبحت ولا أعداء لى ...

هؤلاء الزملاء يذهلون عن كل شىء حتى عن أنفسهم فاذا نبهتهم الى ذلك فى رفق ثاروا وملأوا الدنيا صراخا وزئيرا . وحقا « من يوقظ الناس يؤلمهم ولكنى قررت أن يكون نصيبى من الصراحة أكبر من نصيبى من المجاملة وليغضب على من شاء وليهجرنى من شاء فارضاء الضمير أحب الى من ارضاء هؤلاء أو أولئك ..

الخميس ٢٠ أغسطس ١٩٣١

ولست أخشى طغيان الوقت الخاص بالتعريب على الوقت الخاص بالمذاكرة لأننى أعمل جهدى دائما فى التوفيق بين الأعمال التى يتكون البرنامج منها ولن أعتبر نجاحى فى أى جزء منها على حدة نجاحا ، وانما الفوز الحقيقى عندى هو تحقيق جميع أقسام هذا البرنامج ، وليس هذا بالأمر العسير ما دمت أغلب العقل على الهوى ، وما دمت أذكر ما قاله كليمنصو « لا أجد راحتى فى غير العمل ! » وما دمت أدرك ضرورة النظام .

فى مساء يوم السبت ٢٢ أغسطس سنة ١٩٣١

أظن أنه لا توجد لذة تعادل لذة الفوز فى عمل نقدم عليه ونتحمل فيه صنوفا من الجهد والوانا من المشقة .. هذه شعورى وأنا ماض فى تعريب الكتاب تقابلنى المصطلحات العلمية والصعوبات التى تقتضيها الفروق الكثيرة بين أسلوبى التعبير فى اللغة العربية واللغة الانجليزية حتى أكاد أرغب عن العمل لولا طيف هذه اللذة يتراءى لى من أفق المستقبل القريب .

انتهيت فى هذه اللحظة من الفصل الثانى وسأعاهد نفسى أن أنتهى من الفصل الثالث فى هذه الليلة ، الأمر سهل ميسور لا يحتاج الا الى شىء من العزم والتصميم وقوة الارادة ...

فى مساء يوم السبت ٢٢ أغسطس ١٩٣١
أظن أنه لا توجد لذة تعادل لذة الفوز فى عمل نقدم عليه ونتحمل فيه صنوفا من الجهد والوانا من المشقة ... هذه شعورى وأنا ماض فى تعريب الكتاب تقابلنى المصطلحات العلمية والصعوبات التى تقتضيها الفروق الكثيرة بين أسلوبى التعبير فى اللغة العربية واللغة الانجليزية حتى أكاد أرغب عن العمل لولا طيف هذه اللذة يتراءى لى من أفق المستقبل القريب .
انتهيت فى هذه اللحظة من الفصل الثانى وسأعاهد نفسى أن أنتهى من الفصل الثالث فى هذه الليلة ، الأمر سهل ميسور لا يحتاج الى شىء من العزم والتصميم وقوة الارادة ...

والكتاب مع أنه من كتب الثقافة العامة ومع أنه صغير الحجم جدا إلا أنه نحو جديد من البحوث الاجتماعية مجهول تقريبا في مصر وهذا يدعوني الى الاعتقاد بأن الأستاذ سلامة موسى سيقبله ويرضى عنه ويقوم بطبعة لقراء المجلة الجديدة .

ولكن أترأه يعجب جمهرة القراء ؟ أما أنا فأشك في ذلك لأننى أذكر أننى أعرت هذا الكتاب للزميل وبعد أن قرأه سألته عن رأيه فيه . إن المعلم ليس من واجبه أن يخضع للتلاميذ ، وهذا الكتاب ليس من تأليفى وإنما هو من تأليف عالم من علماء انجلترا له مركز معروف فى الأوساط العلمية فى العالم ، وله تأليف أخرى أهم من هذا « الكتيب » بكثير ، وهذا الكتاب قد يكون أصغرها وأسهلها فليس هناك على ما أظن ما يمنع من تزويد المصريين بهذه الكتب التى تعدهم للثقافة العامة التى هم أحوج ما يكونون اليها . . .

وهناك مسألة طرأت على وهى « هل أهدى الكتاب الى شخص معين ، ومن يكون هذا الشخص ؟ أكون فردا من العائلة أكون صديقا ؟ أكون أستاذا ؟ » أما أقاربى وأصدقائى فليس يهمهم أن أعرب كتابا أو مائة كتاب ولن يقرؤوه اذا أهدى اليهم . . . واذا فأرى أن أهدى هذا الكتاب - اذا كان لا بد من اهداء - الى الدكتور طه حسين عميد كلية الآداب ، ولماذا لا أهديه اياه وهذه الآفة قد قرئتني منه وجعلتني أقرأ كتبه فى ظرف من حياتي لم أكن أرى فيه شيئا بل لم أكن أميز بين الضوء والظلام ، فى ذلك العهد قرأت الأيام ولازلت أحس أثرها فى نفسى ، ثم « ذكرى أبى العلاء » ولا زلت أحس بأثرها فى نفسى ! ثم اندفعت اتخذ منه قدوة ومثلا . . . حتى سماني بعضهم « طه حسين الصغير ! » ستكون عبارة الاهداء هذه الجملة المتواضعة « الى أستاذى الجليل الدكتور طه حسين » .

فى صباح يوم الاثنين ٢٤ أغسطس سنة ١٩٣١

أخصص أوقات العمل اليوم للمذاكرة وحدها حتى يكون ثمة توازن بين أقسام البرنامج ، وأنا أرجو أن أتغلب على النفور الذى أشعر به نحو بعض هذه العلوم التى ندرسها ، وفى الحق اننى معذور فى هذا النفور لأن معظم هذه العلوم لا ترغب مثل فى الاقبال عليها ، وأنا أعتقد أن الطالب خصوصا فى مرحلة التعليم العالى لا يمكن أن يستفيد من الدرس ويفيد به ما لم تكن عنده الرغبة وما لم يشعر نحو ما يدرس بميل حقيقى . . .

وقد كنا فى الثانوى نكره بعض المواد ونعمل مضطرين على استذكارها أملين أن نخلص منها بعد فراغنا من هذه المرحلة ، ثم تخطينا هذا وسقطت عنا بعض المواد التى لم نكن نكرهها كلها ودخلنا الجامعة وكلنا أمل أن تكون العلوم فيها من النوع الذى نحبه ونكلف به ولكننا ووجهنا فى هذا العهد بطائفة من المواد لا يستسيغها ذوقنا بحال !

على أنه مما خفف هذا الحمل الثقيل علينا هذا القدر من الحرية الذى تمتعنا به . . . والذى يشعر الطلاب بأنهم رجال حقا وبأنهم فى وسط علمى صحيح ، ثم تعرفنا على طائفة من الأساتذة وجدنا بينهم من يقدر الحياة الجامعية قدرها ويدرك أن ميزة التعليم الجامعى هى فى اتصال الطالب بالأستاذ اتصالا حرا خالصا من مظاهر الارهاب . . . أو الخوف . . .

وأنا من جهتي كنت أحب دراسة اللغة العربية والفلسفة وعلم النفس واللغة
الانجليزية ، أما التاريخ فقد كنت أحبه قبل دخول الجامعة ولكنني بدأت أنفر منه
بعد ذلك .

في صبيح يوم الاثنين ٤٤ أغسطس ١٩٢١

أخوتي أوتانت لعل اليوم للمذاكرة وهدايا حتى يكونتمه تواتر به
أقسام البنائج ، وأنا أريد أن أثبت على انفسور انني أشتد به تحوكت
العلوم التي ندرسها وفي العلم انني معتد في هذا انفسور لانه معكم هت
العلوم لا يرغب متبع في اقبال عليها ، وأنا أعتقد انه اطلب هت في
عملية التعليم العالي لا يمكنه ان يستفيد من ادرس ويضيف في عالم تلك
من الرغبة في عالم يشهد نحو ما يدرس بميل حقيقي ...
وقد كنا في لثاني تلك يوم المواد ونفعل مظهره على استذكارها
عليه انه تعلمت ذلك بعد فراغت من هذه المرحلة ، ثم تخطيطنا هذا
نقطتنا في هذه المواد ان لم تكن تدهل كل واحد وهذا الجامعة وكلنا
أصل انه تكون العلوم فيك من اوسع انني تحب وتكلم به ولكننا
وخرجنا في هذا امره طائفة من المواد لا ينبغي ذلك في حال !
على انه مما حقت هذا العمل لنفعل علينا هذا القدر من الحرية
التي تمنحها ولذي يشهد لطلاب انهم هناك حقاً وبأنهم في وسط
على صبيح ، ثم نعرفنا في طائفة من الامتحانات وهذا بينهم من يقدر
الحياة الجامعية قد ما يترك من التعليم المصحح هي الضال
لطلب الاستاذ انما هذا ما نلصق به لدرها أو الخوف
وإننا من جهة كنت أحب دراسة اللغة العربية والفلسفة
وعلم النفس واللغة لا يندرج في هذا الباب فيستأنت أن يكون
وغيرك الآخر ولكني أعتقد انني من هذا

الخميس ٢٧ أغسطس ١٩٣١

ألقيت الموضوع فى بطء وحاولت مخلصا أن أكون عاديا فى القسائى ، ولم يقاطعنى أحد من الزملاء ولو أنهم ضحكوا فى بعض نقط فيه تستوجب الضحك .
وأنا لا أحفل بأعجاب الزملاء ولم أكتبه لهم وإنما كتبتة للأستاذ ، ولكنه مع هذا قد حاز - فيما أعتقد - الرضاء التام .

وكانت هناك مقارنة بديعة لأن الزميلة « رينيه دهبى » ألفت بعدى مباشرة موضوعها « الأسلوب بين هربرت سبنسر وأناطول فرانس » وكان صوتها خافتا جدا وكانت خجولة أكثر من اللازم ! ويجب أن أعترف بصراحة تامة أن اختلاط الفتى بالفتاة فى «قاعة الدرس» أفاد كثيرا لأنه خلق منافسة جديدة لم يكن لها قبل ذلك وجود ، هى المنافسة بين الجنسين فقد أدركت منذ بدأت السنة الدراسية أن الزملاء يخشون تفوق زميلاتهم وكذلك الطالبات كن يعملن حسابا للتفوق ! ثم ان الطالبات شذبن أخلاق زملائهن فالنكات الباردة المبتذلة تلاشت تماما وأصبح الطالب يحرص الحرص كله على وقار الرجولة ، ولا أغفل جهد هؤلاء الطالبات فقد تقدم للامتحان النهائى من السنة الأولى ٥ نجح منهن أربع وهذه النسبة أعلى منها عند الطلاب !

وهأنذا أقرأ أن وزير المعارف الحالى (حلمى عيسى باشا) يفكر فى فصل الجنسين حفظا للتقاليد والأخلاق والدين وما إليها من الكلمات المطاطة .

السبت ٢٩ أغسطس ١٩٣١

... وإذا كان لكل حادثة درس فان فى هذه الحادثة دروسا لا يحصىها
العد ٠٠ الأعمى لا يفهمه غير الأعمى ونصف الأعمى لا يفهمه غير نصف الأعمى !
وأين مكانى بين المبصرين والعميان ؟ فعينى اليسرى عمياء واليمنى لا أرى بها العلامة الأولى فى لوحة اختبار النظر !

والسبب هنا فى كل ما يقسع لى هو « الصراحة » وكدت اليوم أشك فى قيمة هذه الصراحة التى تحمل صاحبها فوق ما يطيق ، وكدت أسلم وأقبل كل شىء على علاقته وأعيش وكأننى لم أرزق عقلا أو تمييزا أو احساسا !

لست أنا الذى أوجد نفسه فى هذا الوجود ولست أنا الذى (خلق) هذا الوجود الناقص الغريب فما ذنبى إذا ؟

كل ذنبى أننى - يا للصراحة - أعيش لغرض وأعمل لغاية ، ولو كنت مثل كل هؤلاء الذين يحيطون بى يأكلون ويشربون وينامون لا يعرفون ولا يحبون أن يعرفوا شيئا ولا يدركون نقص وجودهم ولا يسعون الى اعلان هذا النقص سعيا وراء الكمال الممكن لعشت مستريحا ؟ أحبوا الكسل وتعودوا عليه وألفوه والانسان عبد عادته

يا حياة اليك عنى فالويل لى والويل منى

وهل ترانى أحتمل فوق ما احتملت وهل ترانى أخضع فوق ما خضعت ؟

هى الثورة على النقص ، هو عدم الرضا بالحاضر ، هو عدم الاقتناع بما يقتنع به الناس ... وأنا فى هذه الساعة أتألم غاية الألم كلما ذكرت أنه طردنى وأننى بقيت فى منزله أكل من فضلاته وأمد اليه يدى كالمسول يعطى مرة ويمنع مرارا ،

وكم كنت أحب أن أخرج الى الدنيا الواسعة أبحث عن مكاني وأسعى للاستقلال
الاقتصادي وأثبت أنني رجل يستطيع أن يحيا بمفرده من عمله الذاتي ، ولكن هو
العمى يمنعني ويفيدني ، هو العمى وما يتبعه من الحاجة الى الناس والخضوع لهم !

ولا جدال في أنني أستطيع منذ الغد أن أعيش على أن أهجر الدرس وأستقبل
الحياة العملية ولا جدال أنني - مهما قيل - أكثر فهما لمقتضيات الأحوال من غيري ،
ولا جدال أنني اذا أقدمت على ذلك فسوف أخضع لمستوى العامة في العيش ،
ولا أقصد بالعامة الا أولئك الذين يرضون ويقنعون بالدون ويشبعون بالكفاف .

ويعني لي أنني ما دامت ظروفى على ما هي عليه فأننى سأظل شقيا طيلة
عمري فهل أختصر الطريق وأرحل الى غير رجعة ... ولكن صوتا من الأعماق يهيب
بى أن أترك هذه الوسواس وأعمل كما كنت وسر فى طريقك ولا تحفل بشيء
ولا يهيك وعد أو وعيد حتى تغفر بما تريد .

ورأسى الآن تفجح بالأفكار والأخيلة ولست أعلم ما سوف يكون من أمرى وكم
أشك اليوم فى قيمة هذه الحياة .

يارب فيم مجيئنا وفيم عذابنا وحق الشعر لو سنلنا لاخرنا على الوجود البعد .
ولكن الثبات الثبات ولتكن آخرتى مثل آخرة كل حر ، لقد وجدت رغما عني
فلاغادر الدنيا رغما عني .

• وليكن ما يكون •

يارب فيم مجيئنا وفيم عذابنا وحق الشعر لو سنلنا لاخرنا
على الوجود البعد .
ولكن الثبات الثبات ولتكن آخرتى مثل آخرة كل حر ، لقد وجدت
رغما عني فلاغادر الدنيا رغما عني .
ولكن ما يكون .

فى صباح الأربعاء ٢ سبتمبر سنة ١٩٣١

اليوم زاد اعجابى بالعلم ورجال العلم واليوم أيقنت حقا بأن العلم ليس له
وطن ... ذلك لأن رسالة قيمة وصلتني من الأستاذ اليوت سميث Eliot Smith
تفيدني بأن المؤلف قد سمح لى - بما فى وسعه - بتعريب كتابه العظيم « المضربون
القديما ونشوء المدنية » .

وهذه الرسالة فيها هى الأخرى درس جديد يجب أن نهتم به ونجد فى
معرفة ... ذلك الدرس هو « تواضع العلم » اذ ليس أدعى الى العظمة من هذا العلم
الذى يسعى للفائدة وتعميمها لا يهتم بما يهتم به الناس من الأثرة ولا يتقيد بما
يتقيد به الناس من اصطلاح جغرافي يسمونه الوطن أو اصطلاح سياسي كالدولة .

وهذه الرسالة تدعوني بالرغم عنى الى التأمل والمقارنة ، التأمل فى البيئة العلمية فى مصر والبيئة العلمية فى أوروبا عامة وإنجلترا خاصة . وفى اعتقادى أن مصر خالية من العلماء الأفذاذ الذين يفهمون « روح العلم المتواضعة » فكل دعوى عندنا (أستاذ) وكل مغرور عندنا (أستاذ) وكل دجال عندنا (عالم) وكل . . . وكل . . . الى آخر هذه القائمة السوداء وإذا أصاب أحدا شيئا من العلم فلن تستطيع أن تصل اليه من كثرة الحجاب والكتاب والسكرتيرين ! وإذا أوصل العلم أحدا الى منصب خطير فلن يتحدث الى الناس الا من أنفه أما عندهم فالعلم يتعالى عن هذا كله ، العلم عندهم مشاع والعالم يفهم أولا وقبل كل شئ أنه « رجل عمومى ويفهم الى جانب هذا ان العلم لم يزل فى مهده وأن (المجهول) أكثر كثيرا من المعلوم . .

ايه أيها العلم المتواضع كم تحبب الناس فيك وكم تزيدهم حبا فى استجلاء الغامض وكم تحثهم لخير الانسانية وكم تدفعهم وراء الحقيقة وكم تظهرهم على الخير السافر العظيم وكم تكشف لهم عن كياناتهم وضآلة وجودهم بالنسبة لهذا الكون الذى لا أول له يعرف ولا آخر له يوصف وكم تعلمهم فناء الذات لخدمة المجتمع . . .

أما هذا المتكبر الذى يشمخ ويتكبر ويتعالى ويدعى فهو دخيل على العلم لا صلة له به ، يخدم الباطل ويرغب الناس عن الحق ويدفعهم الى النفاق ويجعلهم أكثر أنانية وأقل إنتاجا !

كل عالم يجب أن يدرك انه انسان قبل أن يدرك أى شئ آخر .

صباح الجمعة ١١ سبتمبر سنة ١٩٣١

فى منتصف الساعة الرابعة من مساء أمس ارتديت ملابسى وهممت بالخروج مع أخى محمود لزيارة الأستاذ سلامة موسى وتسليمه « الأصول » كما وعدته فى الاسبوع الماضى ، ولكن بائع الجرائد كان قد أحضر جريدة « البلاغ » ، فأخذت أتصفحها فوقع بصرى على خبر مؤلم حقا هو « تعطيل المجلة الجديدة ! » .

بعد ذلك رأيت ألا أذهب اليه وأن أكتفى بإرسال رسالة أعزیه فيها وأعزى الحركة الفكرية عامة وأعتذر اليه عن عدم حضوري ، وأكرر له استعدادى بتقديم الكتاب فى أى وقت شاء .

والذى أعجب له كثيرا أن تطغى « الحكومة » وأن تعطى لنفسها من الحقوق ما لا تسام به المصلحة وما لا يقره العدل ، فتحكم على الحرية الفكرية وتحبس حرية الراى وتضييق من آفاق العمل الحر أمام الشباب الناهض الذى يريد أن يعد نفسه للخدمة العامة عن طريق الصحافة والتحرير .

وأنا لا يحزننى هدم المشروع الذى كان على وشك أن يلحق الى بأعبائه كما أحزن على طعن الثقافة فى الصميم لأن مهمة الصحافة كمهمة المدرسة تثقف وتهذب الملكات وتنقل الى قرائها أحدث الآراء فى العلوم والفنون وتزودهم بثتى المعلومات التى يحتاجون اليها فى حياتهم العقلية والشعورية سأحاول بعد الامتحان أن أكتب فى البلاغ اليومى وسأرى ماذا يكون فلعل الحكومة تعطله قبل ذلك أو لعلها تعطله فى نفس اليوم الذى أبدأ الكتابة فيه . . . اذ يخيل لى أننى أصبحت من عناصر الشؤم على الصحافة فى هذا الزمان الغريب ولن أترك الكتابة فى الصحف حتى ولو عطلت جميعا !

فى صباح الاثنين ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٣١

اليوم أعاهد نفسى على الجهد فى المذاكرة وما هى الا أيام عدة حتى نخوض الامتحان فهل من المعقول أن نتهاون فى هذه الأيام ومعنى التهاون خسارة عام كامل قضيناه فى القراءة والدرس . . .

واذا كانت ارادتى قد هجرتنى - وهذا ما لا أصدقه - فاستعير ارادة اخرى ! وماذا يقول الناس لو رسمت فى هذا الامتحان ، بل وكيف أقابلهم وظروفي كما أعلم ، وكيف أسعى الى الاتزان اذا لم أنجح ؟

وكيف أنجح والوقت قصير لا يكفى لمراجعة علم واحد فما بالك والامتحان فى العلوم كلها ؟ بمضاعفة الجهد وشحن الارادة وزيادة الانتباه . . . أو بالاستهواء :

سأذكر ، بل أنا أذكر . سأنجح . بل أنا ناجح !

مساء الخميس ٨ أكتوبر . . .

انتهى اليوم الامتحان التحريرى وكانت اجابتى فى معظم العلوم خيرا منها فى الامتحان الماضى ولكن . . . ولكن اجابتى فى الجغرافيا كانت أسوأ بكثير ولا يمكن الا أن تكون كذلك فالتضاريس وما اليها لا يمكن مذاكرتها الا على الأطلس مع رسم خرائط تفصيلية لها وأنا لمالتى الخاصة لا أستطيع الرسم . . . فاذا قلت لى والمناخ ؟ أجل المناخ يتطلب نوعا من الحفظ عن ظهر قلب وهذا عمل الذاكرة المعيدة وهو عندى أحط أنواع الذكاء .

وأعتقد أنه كان الأجدر بكلية الآداب أن تقصر الجغرافيا على القسم الخاص منها بالجغرافية البشرية والاجتماعية فهى مفيدة لا تصيب الطالب بالمشقة والملال ، وما قولك فى رجل يريد التخصص فى اللغة العربية ألا يكفيه ما أخذه فى مرحلة التعليم الثانوى ؟ وما فائدة هذه التضاريس له ؟ أما البشرية فهى ولا شك تفيده فى دراسة البيئات المختلفة وأثرها فى الانسان وما ينتج من آثار أدبية وصناعية وعقلية . . .

واللغة اللاتينية كان حظى منها كما كان فى المورد الماضى وأملى ضعيف فى النجاح فى هذه اللغة . . . والذى أعجب له كثيرا انهم كانوا حتى العام الماضى يكتبون معانى الكلمات الصعبة فى ورقة الأسئلة . . . كان الامتحان قاصرا على اختبار الطالب فى القواعد ، أما الآن فيجب على الطالب أن يكون قاموسا يحفظ مئات الكلمات بتصاريقها الكثيرة المتنوعة .

والآن أرى أملا يذبل فماذا أعددت لاحتمال الصدمة ؟ لا شيء ! ها هو اليأس بشبحه المخيف يجد مكانه من قلبى فان لم أجد عملا محبوبا أنسى فيه نفسى وآلامى فعلى العفاء !

ويعز على أن أحرم من التعليم العالى دون أن يكون ذلك لتقصير أو إهمال وانما هو نتيجة حالة شاذة استثنائية وضعنى القدر فيها بالرغم عنى . . . ويعز على أن

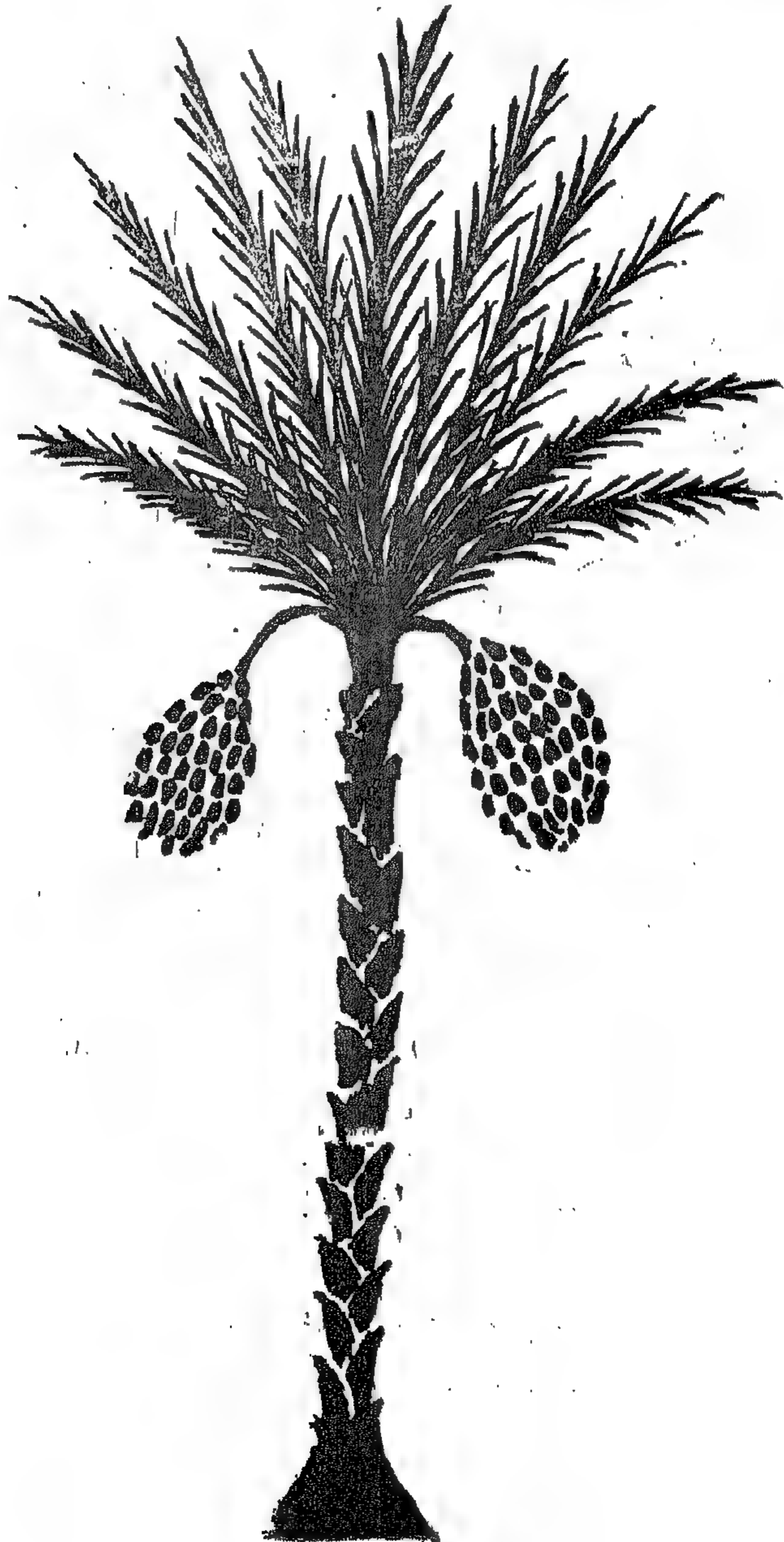
يكون هذا التعليم العالي نفسه في فرنسا أسهل منه في مصر . وفي إنجلترا لا تثقف
أية عقبة في سبيل الراغب فيه المحب له ففي السربون يصرح للجميع بدخول
المحاضرات والتكاليف قليلة ليست هناك قيود ما ودليلنا نجاح الدكتور طه حسين
نفسه وحالته ما يعرف الجميع وجامعة لندن بها نظام الطلاب المنتسبين .

External candidates.

أما في مصر فأمرها عجب

آه لو كنت حرا أو حتى لو استطعت الوصول الى الاستقلال الاقتصادي لأحضرت
لنفسى قائدا أرى فيه الكفاية لقيادتي ، وكل ما أريده في هذا القائد أن يوليبنى
اخلاصه وأن يقرضنى عينيه .

هذا هو استاذى الدكتور عبد الحميد يونس الانسان .. أترانى بعد ذلك فى
حاجة الى تعليق !!





فأروق خورشيد

يمثل الدكتور عبد الحميد يونس واجهة الريادة في مجال الدراسات الفولكلورية العربية على اطلاقها . فهو أول باحث يدخل هذا الميدان يزودا بأدوات البحث ، ومطلعا على ما سبق اليه دارسو الغرب في هذا المجال ، ومرتبلا بعمق التراث الشعبي في امتداداته من المحلية المصرية الضيقة ، الى الرحابة العربية العريضة والمنتدة . وهو أيضا أول أستاذ أكاديمي للمادة الأدب الشعبي في جامعاتنا العربية ، وصاحب التلاميذ والمرشدين المتعددين الذين اخصبوا هذا المجال بارشاده . واتباعهم لطريقه ونهجه في كل مكان من الجامعات ومعاهد البحث ومجالات الدرس العربية . وهو الى جوار كل هذا ألقى المكتبة العربية بالعديد من الأبحاث النظرية والتطبيقية معا في مجال الموروث الشعبي . . ولا عجب والحال هذه ان يتصدي في شجاعة حقيقية تجسب له لاصدار أول موسوعة فولكلورية عربية ، رغم مخاطر العمل وضخامته وجسامته مسئوليته . . ولستنا نحسب الا أن مجرد التفكير في التصدي لهذا الأمر يؤكد احساس الدكتور يونس بواجبه تجاه أجيال الدارسين للفن الشعبي من بعده ، في محاولة لتجنبهم ما تعرض له هو وجيله ، والجيل الذي تلاه مباشرة من صعاب وعقبات في تحصيل المادة وفي تصنيفها وتخليد مدلولاتها على السواء ، ويجدد الدكتور يونس في مقدمة المعجم الهدف من اصداره بقوله :

« لقد ازداد الاهتمام بالفولكلور فى السنوات الأخيرة ، لافى الأوساط الأكاديمية وحدها ، وتكن بين أكثر المثقفين فى مصر والعالم العربى ، واستتبع ذلك بالضرورة العمل الموصول على محاولة التعريف بالمصطلحات المرتبطة بهذا المجال » .

ومشكلة المصطلح هذه من المشكلات الرئيسية التى يواجهها العاملون فى حقل الفولكلور بعامة ، وفى حقل الفولكلور العربى بخاصة . فقد تطوع الدارسون بكثير من المفاهيم للمصطلح الواحد ، ولعبت الترجمة دورا مهما فى اختلاط المقصود بالمصطلح ، وفى مجال استخدامه ، وتحديد دلالاته . وتداخلت المعانى التى نقصدها بكلمة فولكلور بالمعنى التى نقصدها بالمأثور الشعبى ، أو الموروث الشعبى . كما تداخلت المعانى التى نقصدها بكلمة الفن الشعبى ، بالمعنى التى نقصدها بكلمات الأدب الشعبى ، والابداع الشعبى . وزاد فى اختلاط الأمر تداخل الاعلام

فى هذا المجال باضفاء هذه المصطلحات على أعمال لا علاقة لها أصلا بهذا المجال ، أو على الأعمال التى هى استغلال أو اقتباس أو استيحاء للأعمال الشعبية ، وأصبحت هذه المصطلحات تحمل مدلولات مختلفة وغير واضحة ، لا عند عامة المثقفين وحسب ، وإنما عند الدارسين العرب المتخصصين أنفسهم . وسنجد اهتمام الدكتور يونس بالمصطلح يفى بما أعلنه فى المقدمة . فيقول فى مادة (الابداع الشعبى) :

« مصطلح يستعمل للملكات الخلاقة التى لا تصدر عن شخصية فردية . . بخاصة فى المجالات التى يتوسل فيها بالكلمة المجهورة أو الشفاهية » . ثم يذكر بعض الخلافات فى استعمال المصطلح فيقول :

« ويستعمل مصطلح (الابداع الشعبى) للدلالة على الآداب الشعبية فى بعض البيئات العلمية » ويحدد تداخل هذين المصطلحين علميا فى قوله « وفى بعض الجامعات التى تعنى بالتراث الشعبى (كراسى استاذية للابداع الشعبى كما هو الحال فى السويد) . وتسمى هذه الدراسة فى بعض الجامعات الأخرى بالمصطلح (الأدب الشعبى) . والواقع اننا سنجد أن مادة الأدب الشعبى فى هذه الموسوعة تعود لتضم كل أشكال الابداع الشعبى القولى على وجه الخصوص ،

ويحدد الدكتور يونس هذا المصطلح بقوله فى مادة (الأدب الشعبى ! « الأدب الشعبى مصطلح جديد يدل على التعبير الفنى المتوسل بالكلمة وما يصاحبها من حركة وأداء وإيقاع ، تحقيقا لوجدان الجماعة فى بيئة جغرافية معينة ، أو مرحلة محدودة من التاريخ » ونحن نأخذ على هذا التعريف ادخاله للحركة والأداء والإيقاع (لأنها تعود لتدخل فنونا أخرى غير فنون الكلمة فى المصطلح مثل فنون الرقص والموسيقى والغناء ، مما كان يجب ابعاده عن مدلول مصطلح (الأدب الشعبى) حتى لا يعود الأمر الى الاختلاط من جديد . وهذه الفنون الأقرب فيها ان تدخل اما فى مصطلح (الابداع الشعبى) أو فى مصطلح (الفن الشعبى) أو فيهما معا . . الا أن الدكتور يونس يفرق بين هذا المصطلح ومصطلح (الفولكلور) تفرقة تاريخية فيقول / « ولقد اختلف مدلول هذا الاصطلاح باختلاف المدارس الفولكلورية والأدبية فقد كان يعنى فى الدول اللاتينية كل ما يعنيه مصطلح الفولكلور . بحيث أصبح مرادفا للفولكلور ، ثم حدد مجال الأدب الشعبى بعد أن أصبح الفولكلور علما قائما برأسه ، له مناهجه ودوائر بحثه » . ويفرق الدكتور يونس بين (الأدب الشعبى) و (الأدب العامى) فيقول « والأدب الشعبى جزء من المأثورات الشعبية ، وهو ليس الأدب العامى » . وهو يناقش انتماء الأساطير فى هذا المصطلح ، ولا يضمها اليه الا بعد ان تتحول الى (شعائر اجتماعية وعقائد ثانوية ، وحكايات شعبية) . ثم يتحدث عن أنواع الأدب الشعبى وأهمها الملاحم مفرقا بين الملحمة الشعبية كالألياذة والأوديسة ، والملحمة الأدبية كملاحم فرجيل ودانتى وملتون ثم الحكاية الشعبية والشعر الشعبى والأغنية الشعبية والأمثال والأحاجى والألغاز . . ويقول « واذا كانت الدراسة قد بدأت بالنصوص المدونة فانها لم تلبث أن اصطنعت المنهج الميدانى الذى يقوم أولا قبل كل شئ على جمع النصوص الأدبية من حفاظها ومتذوقها فى بيئاتهم » ويعقب على هذا

قائلا « وليس من شك في أن حصيلة الجهود الميدانية ستؤدي الى تصحيح مفاهيم كثيرة غلبت على مفهوم الأدب الشعبي من الاعتماد على الأشكال التقليدية الرسمية وحدها . . وهو بهذا يترك باب هذا المصطلح مفتوحا أمام المتغيرات الجديدة التي يمكن أن تطرأ عليه نتيجة البحث الميداني المنظم والموسع . . وهو بهذا أيضا يؤكد على ضرورة أن يقوم المصطلح عندنا لا على مجرد ترجمته والاعتماد على مفاهيم مستعملية ممن ترجمنا عنهم ، وإنما على واقع موروثنا الشعبي نفسه الذي ما زلنا حتى الآن في حاجة الى تنظيم وسائل جمعه وبحثه ، ثم تصنيفه واستقرائه ، الدلالات والمعاني . . وفي حرف (الفاء) يقف الدكتور يونس عند مصطلح (الفولكلور) وقفة طويلة تدرس تاريخ المصطلح وتحوله الى مصطلح عالمي . . يتسع ليمثل المأثورات الشعبية بعامة ، والعلم الذي يدرس هذه المأثورات أيضا » ويرسم لنا الاختلافات حول المصطلح في العالم العربي بقوله « ولا يزال العالم العربي يحاول الاتفاق على معنى محدد لتلك المواد والآثار الشعبية الحية ، ورأى بعض العلماء ترجمة مصطلح الفولكلور ، ومنهم من فضل التراث الشعبي ، ومنهم من استخدم المأثور الشعبي ، ومنهم من يطلق مصطلح الفنون الشعبية على ما تعنيه الآن صيغة فولكلور ، ومع ذلك فإن المتخصصين يفضلون استخدام هذا المصطلح العالمي .

والواقع أن اهتمام الدكتور عبد الحميد يونس بالمصطلحات جعله يتحدث عن كل مصطلح مستعمل ، وإن كان قد أحال في مادة (المأثور الشعبي) الى مصطلح الفولكلور إلا أنه تحدث عن المثل والبنادرة والخرافة والسيرة والرقص الشعبي والموسيقى الشعبية والحكايات الشعبية والبالاد والملحمة والأسطورة . . وهذه المواد لا تستطيع أن تقول أنها قدمت تقدما تعريفيا شأنها شأن المواد الأخرى في معجم الفولكلور ، ولكنها في الحقيقة حظيت بمقالات طويلة . هي في منهجها دراسات متأنية لكل مصطلح ، تناقش موقف المدارس الفولكلورية منه ، وتبحث عن أصوله ودلالاته وتطور هذه الدلالات في صورها المختلفة ، ويخلص منها الى رأى واضح ومحدد

فيها وفي وظائفها . . وهو في هذه المواد يستوفي جوانب البحث ، وتنزاح مادته الثرية بشكل واضح . وهذا في الحقيقة موقفه من مواد أخرى عديدة غير مواد المصطلحات ، وهي تلك التي تتعلق بجوانب عربية في تراثنا الفولكلوري العربي ، كمواد السير الشعبية مثلا ، فقد تحدث عن سيرة ذات الهمة في مادة سيرة عنتر ، فجاء حديثه شاملا ومفصلا ومجلا بدقة من توفرت له المادة ، ومن اتضحت أمامه جوانب المادة أما حديثه عن سيرة سيف بن ذي يزن فقد جاء مقتضبا بعض الشيء . . وكان من المفروض أن يتوالى حديثه عن السير الشعبية في إطار هذه المادة ، ولكنه تحدث عن سيرة الظاهر بيبرس في باب الظاء في الوقت الذي لم يتحدث فيه عن ذات الهمة في باب الذال ، أو عن سيرة عنتر في باب العين . فاذا ما لاحظنا أن الظاهر بيبرس كانت المادة الوحيدة في باب الظاء أدركنا أن وجودها في هذا الباب كان لسد ثغرة انعدام وجود مادة في هذا الحرف ، وهي مادة تنقص كثيرا في المعاجم والموسوعات ، وإن كانت هناك مواد شعبية أخرى في هذا الباب كظالم وهو أخ مظلوم والد الأميرة ذات الهمة ، وله دور خطير في التغيير الدرامي في أحداث السيرة ، والظاهر وهو ضد الباطن يلعب دورا كبيرا في سيرة الظاهر بيبرس لولوعها بالغيب ومعرفته ، وظفار اليمنية والطبي الذي يلعب دورا مهما في سيرة سيف بن ذي يزن ، والظعن أو الرحلة ، والظمأ ودوره في كثير من الحكايات الشعبية العربية القديمة وخاصة حكاية مضاض ومي . .

والغريب أن السيرة الهلالية لم ترد في باب السين ولا في باب الهاء وجاء الحديث عنها عند الحديث عن أبي زيد الهلالي في باب الألف ، دون الإشارة في الموضعين السابقين الى مكان العودة إليها . . وهو الأمر الذي حدث بالنسبة لسيرة علي الزبيق . إذ ورد الحديث عنها في خلال الحديث عن علي الزبيق نفسه . أي في باب العين . كما لم ترد سيرة فيروز شاه على الإطلاق في أي باب من أبواب المعجم ، وذلك ما يمكن أن نقوله أيضا عن سيرة حمزة البهلوان وكذلك سيرة رأس الغول أو فتوح اليمن . . وإذا كنت في مثل هذا المعجم

لا أجد من السير ما هو مشهور ومعروف ومتداول بين أيدي الدارسين والقراء على السواء فأين أجد ما هو نادر ومخطوط ، أو غير مشهور من السير الشعبية التي لم تلق حظا من الرواج . أو يسعفها القدر بنشر يذيع أمرها بين الناس . . . ؟ وفي الوقت الذي يفرد فيه الدكتور يونس للموال القصصى أدهم الشرقاوى ببحث رائع يجمع بين الرصد الفولكلورى والتحليل النقدي ، نجد أنه يهمل تماما غيره من الماويل القصصية المعروفة كشيقة ومتولى وحسن ونعيمة والفتى مهران ، التي كان مجرد رصدها وذكرها وتعريفنا بها يكفينا ويكفى أى راجع للمعجم .

وواضح أن هناك عناية شديدة تصل الى حد البحث المتخصص لبعض المواد ، كما أن هناك أغفالا كليا لبعض المواد ، وفي نفس الوقت فإن هناك اقتضابا في مواد كثيرة ومتعددة لم تحظ بالعناية التي كانت ترحى لها . ففي مادة أخميم مثلا يتحدث المعجم عن أصل تسمية المدينة الفرعونى واسمها اليونانى ثم أصل الاشتقاق العربى لاسمها . . . وعن شهرتها في عالم النسيج الشعبى ، وبكثرة وجود السحرة فيها . وكثرة الخرافات التي تحكى عن البرابى المحيطة بها وتقول « وكانت التماثيل والصبور للأدميين والحيوان والنجوم وغيرها مصدرا لألوان شتى من

الخيالات والأوهام » . فيما يتصل بهذه البرابى . والواقع أن هذه العبارة تشي أن مصدرها الذي استقت منه يعيش في واد بعيد عن علوم الفولكلور والموروث الشعبى . هذا الى جوار أن أخميم لعبت دورا مهما في سيرة سيف بن ذى يزن ، وأقام كتاب السيرة حولها فصل إعادة الولادة بعد الموت للبطل الذي خالف التعليمات وانتهاك حرمانه أمر أن يحترمها ، ومحور هذا الجزء من السيرة بطل جانبى هام من أبطال السيرة اسمه أخميم الطالب ، وهو حكيم أو ساحر مؤمن سمح لانتظار الملك سيف ليحمل له جزءا من أسلحته السحرية المطلسة بالمنطقة بالفعل أوجت بتمائلهما وباسمها ونصبها والنهر الى جوارها بأحداث هذا الجزء ، كما أنها أوجت باسمها وشهرتها في عالم السحر باسم هذا البطل الجانبى الهام . . . ولو قد مرت أخميم دون ذكر في المعجم لما توقفنا

عندها هذه الوقفة ، أما وقد وردت فإن المطالبة بالبعد العربى الشعبى حول المادة واجب ضرورى . . . وهذه الملاحظة تسوق فى الواقع الى ملاحظة أخرى وهي أن ذكر الشخصيات الجانبية في السير الشعبية ، والحكايات الشعبية قليل ، فيما عدا شخصيات السيرة الهلالية ، والبطال من سيرة ذات الهمة وغير ذلك نفتقد ذكر مجموعة مهمة رئيسية من الشخصيات الجانبية ذات الدلالات المهمة . مثل عبلة وشيبوب والأسد الرهيص وذى الحمار وغمر ، وغصوب وشداد والربيع وعمارة فى سيرة عنتره مثلا ، وهناك شخصيات قمرية والملك فراج والملك أبو تاج ودمنهوور الوحش وطامة وشامة وسعدون الزنجى فى سيرة سيف بن ذى يزن مثلا ، وهناك شخصيات عقبة والأمير عبد الوهاب وجندبة والصحاح فى سيرة ذات الهمة مثلا . . . وغيرها من الشخصيات الجانبية المهمة الكثيرة . . . وأهمية الشخصيات الجانبية فى السير الشعبية لا تنبع من مجرد ذكرها فى هذه السير ، أو قيامها بأدوار مهمة فيها ، وإنما هى تنبع من أنها رموز لقيم ومعان مهمة تضافى على هذه السير عمقها الفنى والشعبى على السواء . . . فشيبوب هو وجه مقابل للبطل يكمله ويتكامل معه فى احراز أدوات البطولة والنصر ، وعبلة تمثل معنى الاعتراف بعنتره حرا ومساويا لغيره

من فرسان عبس . وعقبة وبعده جوان فى سيرة الظاهر بيبرس يمثلان قوى الشر ، أو قوى الشيطان التي يواجهها البطل مؤيدا بقوى الخير والايمان فى معركة الانتصار للدين وللقومىة فى آن واحد . . . وليس من شخصية من الشخصيات الجانبية الا ولها مثل هذا الرمز المهم من الناحية الفنية ، الا أن بعض الشخصيات الجانبية فى السير الشعبية يعمق الرمز فيها الى الحد الذي يمس فيها دنيا الأسطورة القديمة . . . فشخصية قمرية فى سيف بن ذى يزن ، تغوص الى أعماق المأثور الشعبى لتبرز لنا الأم القاتلة لأبنائها ، رمز الأرض التي تمنح الحياة ، ثم تعود لسلبها ممن منعتهم أياها من جديد ، ومن نجد فى شخصية جانبية فى سيرة على الزبيق ، الرمز المقابل لها فى شخصية السيدة لاطمة المصرية زوجة المقدم حسن رأس الغول وأم على الزبيق ،

سنجد شخصية الأم الحامية ، أو ايزيس التى تحمى حوريس من غدر ست ، وتخلصه من كل المهالك التى يضعها له لينفرد بالحكم ، سنجد فى شخصية فاطمة التى دار حولها القول الشائع فى الأوساط الشعبية (كنت فىن يا على وأمك بتدور عليك) الصورة المقابلة لرمز الأم فى أسطورة ايزيس وأوزيريس ، مجسدة فى هذه الشخصية الشعبية ، التى يضرب رمزها بجذوره الى عمق الأساطير الدينية القديمة . ومن هنا كان غياب الشخصيات الجانبية من هذه السير أمرا يستدعى الملاحظة ، ويشير الالتفات . . . والواقع أن جهد دارس واحد مهما تشعب وكبر - لا يمكن أن يحيط بهذا البحر الزاخر من الفولكلور العربى الذى لم يدرس كله بعد دراسة كافية ، والذى لم يعرف كله بعد معرفة وافية . الا أن شجاعة الدارس وهمته جعلته يحاول أن يغطى - وحده - كل الجوانب . . . وأن يسب - وحده - كل الثغرات ، ومن هنا جاءت هذه الملاحظات التى لا تغنى الا الحب للعمل والرغبة فى اكتماله . . . وقد قال الدكتور عبد الحميد يونس فى مقدمة المعجم « لما فكرت منذ سنوات فى ان أضع معجما خاصا بالفولكلور ، واجهتني صعوبات جمة فى الجمع والتصنيف ، وأكثر من هذا وذاك فى استخلاص المادول الخاص بكل مادة من مواد هذا المعجم . . . ورجعت الى مصنفات شتى عربية وعالمية . . . وكان لا بد من تذليل صعوبتين كبيرتين ، أولاهما اتساع الرقعة ، بحيث تشمل العالم بأسره ، والثانية أن طبيعة الفولكلور تعنى بالحنى المتطور من العادات والتقاليد ، الى جانب الأدب والفنون والعلوم الشعبية . وهذا يجعل المصطلحات خاضعة للتطور والتعديل ، خضوعها للانتقال من بيئة ثقافية الى بيئة ثقافية أخرى . . . » وفى البداية فإن الطموح الى وضع معجم عالمي قد كلف الكثير من الجهد ، جهد دراسة جادة وجهه ترجمة وتصنيف . . . الا أن الجهد الأخير استغرق صفحات المعجم التى كان الفولكلور العربى فى أشد الحاجة اليها . . . والمواد العالمية مواد مترجمة ومنقولة كما يقرر المؤلف بنفسه فما ضرورة اضافتها الى هذا المعجم وهى موجودة فى المعاجم الأخرى ؟ . . . حقا هى تدل عتبة الاطلاع على من لا يتيسر لهم

الامام بلغات المعاجم الأخرى ، ولكنها آخر الأمر تفيد القارئ العام ولا تضيف الى حصيلة الباحث المتخصص الكثير الجاد ، وخاصة وهى تقدم فى معظمها مختصرة جدا بحيث تحتاج الى شرح ما تحيل اليه من أساطير عالمية أو حكايات شعبية عرفت عند شعوب أخرى . . . والجمع فى هذه الحالة ليس مشكلة ، ولا التصنيف أيضا يبدو مشكلة ، المشكلة هى الاضافة ، وقد تحققت هذه الاضافة مميزة وواضحة فى المواد المهمة التى تعتبر جزء من ثقافة دارس الفن الشعبى المتخصص ، كمادة الياذة ومادة بابل ومادة باريس ومادة بالاد ومادة البرق ومادة الاختبارات الشعبية ومادة جلجاميش ومادة راما شاندر ، ومادة الزواج ، ومادة أيوب . . . وكلها مواد وفيت حقها وأكثر . . . اذ جاءت تحمل مع التعريف المناقشة والدرس والاضافة مما وضع بصمات الباحث الكبير عليها ، وهى فى الواقع لازمة حتى فى معجم متخصص للفولكلور العربى ، فهناك رغم العالمية جذور رئيسية لا بد من معرفتها ، لتكون الخلفية الثقافية لدارس الفولكلور فى أى مكان من العالم .

ولكننى لا أعنى هذه المواد بحدى ، وانما أعنى ما امتلأ به المعجم من أنصاف الأبطال وأرباعهم ، ومن يقومون بأدوار ثانوية فى الأساطير الاغريقية أو التركية أو الهندية . . . وعلى كل فقد كانت هذه المادة على اختصار أحجامها يمكن أن تشكل فائدة أكبر لو ذكرت تحتها مراجعها ، ومصادرهما ، والموسوعات التى ترجمت عنها .

وقد عنى الدكتور يونس بالأعلام من رجال الفولكلور أو الدارسين للعلوم المرتبطة به كعلوم الانثروبولوجيا والحضارة والميثولوجيا من أعلام هذه الدراسات العالمية كما امتدت هذه العناية الى بعض الأسماء العربية لأعلام من الدارسين المعاصرين كأحمد أمين وأحمد تيمور وأبو نضارة ، الا أننا نجد أعلاما أخرى لم يتناولها المعجم مثل الدكتور عبد العزيز الأهوانى وأحمد رشدى صالح وفوزى العنتيل ، وغيرهم كثيرون . . . ونفس هذا الأمر نجده يتكرر فى الأعلام العرب من مبدعى

الفولكلور أو نقلته كابن دانيال وأبو معشر وابن خلدون وابن عروس ، الذين تناولهم المعجم تناولاً وافياً ، بينما نجد آخرين أغفلهم المعجم مع أهميتهم الفائقة بالنسبة للموروث الشعبي العربي القديم من أمثال ابن اسحق ووهب بن منبه وعبيد بن شربة وكعب الأخبار وتميم الدارى ، وغيرهم كثيرون . .

الا أن الدكتور عبد الحميد يونس يعرف أن الشمول الذى أراده للمعجم سيخلق هذه الثغرات فيه ، ولهذا فهو يقول فى المقدمة « ومثل هذا المعجم انما هو عمل تجريبي ، أو زيادة فى طريق غامض ، مع طوله وعرضه ، وحسبى أنى بدأت الخطوة الأولى فكيف تكون الخطوات الأخرى التالية ؟ . . فهذا الجهد فى الحقيقة جهد ضخم وكبير . . وأيا كانت الملحوظات التى يثيرها فهى ملحوظات تستهدف الكمال ، وتريد الوصول الى الحد الأقصى من الوفاء بحاجة الدارسين والمتابعين للدراسات الفولكلورية فى لغتنا العربية . . وحسبنا أنه أخذ طريقاً وسطاً بين المعجم أو القاموس الذى يعرف ولا يزيد ، وبين الموسوعة أو دائرة المعارف التى تستقصى فلا تترك زيادة لمستزيد . . فهذا المنهج هو المنهج السديد فى مثل هذا المجال حيث تفيد المعلومة المركزة التعريفية فى مجالات ، وحيث نحتاج الى الدراسات المستفيضة صاحبة الموقف العلمى والحصيلية الدراسية فى مجالات أخرى . . وبهذا يكون المعجم قد حقق خطوة فى المنهج المطلوب ، وحسم قضية خلافية بالتجريب والممارسة الفعلية كانت جديرة أن تثير الخلاف بين من يقومون بأمر مثل هذه المحاولة . . ولكن المسألة أن المعلومة المركزة تحتاج منا الى ذكر مرجعها ، كما أن الدراسة المستفيضة تحتاج منا الى ذكر صاحبها ، لأنها بالدرجة الأولى عمل شخصى تلعب فيه ثقافة الكاتب واتجاهه دوراً كبيراً ومهما . . وهذا يقتضى أن يتضافر الدارسون للفولكلور فى مصر والعالم العربى بجهودهم ومعرفتهم ودراساتهم فى توفير كل المادة الناقصة ، واستكمال ما يراد استكماله من المواد الموجودة بالفعل لتصل الى حد الاكتمال المرجو ، وبحيث لا يمثل المعجم المواد المتداولة بالفعل فى معاجم العسالم الفولكلورية

والحصيلية المألوفة عند دارسى الفولكلور العرب وحسب ، وانما يضم أيضاً الوحدات الفولكلورية العربية التى تم كشفها ورصدها فى مراكز الجمع الفولكلورى العربى المنتشرة فى كل مكان من العالم العربى من ناحية ، وكما يضم نتائج دراسات المتخصصين العرب فى التاريخ العربى القديم ، والتاريخ الحضارى للمنطقة ، وما أفرزته الاكتشافات الحديثة من معلومات حول الصلات الحضارية بين شعوب المنطقة من ناحية أو الأصول التاريخية لبعض المظاهر والعادات والممارسات الشعبية التى ما زالت قائمة من ناحية أخرى . ونحن بالفعل فى حاجة الى هذا الجديد الذى يوجد فى كل بيئة شعبية على حدة ، ولا يرقى الى حد أن يكون معلومة شعبية عامة متداولة بين الدارسين رغم أهميته فى الدراسة المقارنة ، ومعرفة عملية التكامل الفولكلورية بين بيئات المنطقة العربية ككل فولكلورى متجانس ومتفاعل .

ونستطيع ان نضيف هنا البعد الافريقى الذى يغيب عن معاجم الفولكلور ، كما يغيب عن الحصيلية العلمية عند دارسينا رغم أهميته فى إثراء المعرفة بالممارسات الفولكلورية شبه النقية فى القارة الكبيرة ، وفى التأثيرات العربية على هذه الممارسات ، والتأثيرات الافريقية فى المزاوالت الفولكلورية فى المناطق العربية ، وخاصة فيما يتعلق بالحكايات الشعبية والموسيقى والرقص والبقايا الطقسية فى الممارسات ولعل أبرزها الزار . .

ان هذا المعجم اشارة مهمة الى ضرورة توافر العمل الجمعى الجاد ، فالجهد الفردى العبقري فى هذا المعجم يؤكد طاقة الفرد المخلص الجاد ، ولكنه يؤكد انه وحده مهما بلغ شأوا بعيدا من المعرفة والعلم لا يقوم بكل العمل المرجو الا اذا تكاتف معه وخلفه الجهود الفردية الأخرى البناء ذات العطاء العلمى والخبرة الميدانية والاطلاع الواسع المستمر . . وليس أجدر من ميدان الفولكلور الذى هو الثقافة الجمعية للشعوب ، من تضافر القوى الجمعية للمؤمنين به والعاملين فى حقله . .

والدكتور عبد الحميد يونس جدير بأن يحتفظ
باسمه دائما فوق هذا المعجم أيا كانت الجهود
التي ستضاف الى جهده اذ يكفي ان يذكر
جهدهم بطريقة او باخرى داخل المعجم ، ولكن
هذا الرائد الشجاع الكبير قد استحق ان يخلد
اسمه فوق موسوعة فولكلورية عربية ، أعطاها
جهده الكبير ، وجمع فيها خلاصة أعماله السابقة ،
وتوفر عليها سنوات وسنوات ، وكان من التواضع
العلمي المشكور بمكان حيث يقول « ولا أدعى

ان هذا المعجم قد احاط بمجال الفولكلور ،
وحسبى ان اسمجل اننى حاولت » . ونحن
نسجل أنه حاول وتفوق ، وان المعجم ينبغي ان
يحقق حلمه فى ان يعيظ بمجال الفولكلور احاطة
تتكامل مع السنين ومع الجهود المتضافرة .

ولعل لا أجاوز حق الابن والتلميذ حين اطلب
من أصدقاء وتلاميذ الراحل الكبير الدكتور
عبد الحميد يونس تكوين لجنة دائمة لهذا المعجم
تستكملة وتحقق حلمه .





د. ثناء أنس الوجود

لا يستطيع باحث متصف في مجال الأدب الشعبي ، والدراسات الشعبية ، أن ينكر الدور الرائد الذي اقتحم به الدكتور عبد الحميد يونس هذا الميدان ، وإذا كان ثمة تطور قد لحق بالدراسة ووسائلها في هذا المجال ، فإن اسم عبد الحميد يونس سوف يظل شاهداً على الدور الرائد الذي خاض به غمار البحث في الفولكلور جمعاً ودراسة وتصنيفاً وتأصيلاً ، فاتحاً - رغم عنف ما نقي من معارضة - الباب على مصراعيه ، أمام جيل ، بل أجيال من الدارسين ، يزداد عددهم ، جامعين ومصنفين ومحللين لكنوز التراث الشعبي ، عاماً بعد عام .

وفي هذه الدراسة سوف أتوقف عند الجوانب المنهجية في تناول الدكتور يونس للسيرة الشعبية ، ذلك التناول الذي شمل دراسته الرائدة لسيرة بني هلال ، وسيرة الظاهر بينيرس ، ثم وقفته الثانية ، رغم قصرها - عند سيرة عنتر (١) .

والقارئ المتعجل لدراسات الدكتور يونس حول السيرة ، سوف يظن أنه استخدم المنهج الوصفي الذي يقوم على ما يشبه عملية التشريح النقدي لها ، مكتفيا بمجرد توضيح عناصرها وشخصياتها ، وأحداثها . فهو يتحدث على سبيل المثال - في السيرة الهلالية - عن موقع الهلالية في التاريخ ، محددا أنساب قبائل بني هلال ، ثم يتناول تاريخهم في العصر الاسلامي ، وهو يتحدث كذلك عن البواعث وراء الغزوة الهلالية الكبرى ، أو ما يعرف بالهجرة الهلالية ، موضحا أن هذه الغزوة تشمل شقين أولهما ما يعرف باسم الهجرة الهلالية ، والثاني يسمى بالغزوة الهلالية .

ثم يرصد بعد ذلك الخصائص الاجتماعية التي سادت قبائل بني هلال من قوامة للرجل على المرأة ، ثم توضيح مكانة المرأة في الجمع الهلالي وعلاقات الأصهار ، وسيطرة روح الجماعة ، ثم المكانة الحربية للجمع الهلالي ، وأهم أسلحتهم وما إلى ذلك .

وقد فعل الشيء نفسه في تناوله لسيرة الظاهر بيبرس . فهو يصف لنا بدقة شديدة بحورها الخمسة ، أو عناصرها الخمسة الممثلة في الأكراد الأيوبية ، والظاهر بيبرس ، والفداوية ، وأمراء البحر ، ثم الخرافة . وهو يرصد في النهاية - بدراسته المتأنية - الشخصيات والأحداث ، والسمات اللغوية ، وقصيتي الشعر والنثر في كلا الملحمتين .

على أن الباحث المدقق في هذه الكتابات للدكتور يونس سوف يلاحظ أنه رغم ما يبدو من غلبة المنهج الوصفي عليها - فانه ينطلق أساسا من منهج وظيفي سبقه إليه مالمينوفسكى ، حين أراد الابتعاد بالدراسات الشعبية عن مجرد الوقوف عند الدراسة الاثنوجرافية ، أو مجرد تدوين ووصف السلوك الشعبي ومكوناته * ذلك أن الوظيفة لدى مالمينوفسكى تعنى بالدرجة الأولى - بتوضيح وتفسير الحقائق الخفية التي تربط

وعلى الرغم من أن دراسة الدكتور يونس لسيرتي بني هلال والظاهر بيبرس تستخدم - على ما يبدو ، منهجا وصفيا - عند تناول هاتين السيرتين ، فان المنهج الذي يبدو أكثر وضوحا في هذه الدراسة ، هو المنهج الوظيفي ، الذي يقوم أساسا على بيان الدور والوظيفة الذي يقوم به الشكل الشعبي في حياة الجماعة .

وقد لاحظت - بعد قراءتي - لمعظم ما تركه الدكتور عبد الحميد يونس من مؤلفات ومحاضرات أنه كان يركز على عدة محاور مهمة ، ينطلق منها في هذه الدراسة . ولقد كانت هذه المنطلقات هي التي ميزت كتاباته عن السير أو الملاحم الشعبية - بصفة خاصة - عن أي دراسة أخرى لاحقة . وتتلخص هذه المحاور في الآتي : -

أولا : تعريفه للتراث والأدب الشعبي، ووظيفته
بوصفه وسيلة للدفاع عن الذات وعن الهوية القومية . وقد أثر هذا في اختياره لنوعية ما يدرس من السير من ناحية ، وفي تفهمه للأحداث والشخصيات المطروحة في هذه السير من ناحية أخرى .

ثانيا : تصوره للتراث الشعبي - بوصفه
تيارا مستمرا لا ينقطع على مدى العصور ، وان كان يتلون بلون البيئة المكانية والزمانية التي يتداول على أرضها .

ثالثا : تأثير تعريفه للسيرة باستخدامه للمنهج الوظيفي . فالسيرة الشعبية لديه هي ملحمة شعبية . وقد أنصب هذا التعريف في رؤية منهجية منظمة ، دافع فيها بشدة عن وجود ملاحم عربية ، متفقا مع كثيرين ممن تناولوا هذا الموضوع ، ومختلفا مع البعض الآخر ، وبخاصة من المستشرقين الذين زعموا - لأسباب متعددة ومعروفة - عدم قدرة العقل العربي على إبداع الملاحم الكبرى ، لقصور في ملكات الخيال التركيبية لديه .



بيبرس ، فقد كانت حروبها كلها تقريبا في
سبيل الدين ، والخصوم هم المجوس
والمسيحيون (٥) .

ويرى الدكتور يونس أن ذاكرة الشعب العربي
قد احتفظت للزير سالم بمكانته ، وكذلك
لسيف بن ذي يزن ، ولكنهما لم يحتلا نفس
الأكافة التي مازالت لعنترة في وجدان الشعب
العربي حتى الآن - ذلك أن محور سيرة عنتره
ابن شداد يثور حول الحرية التي افتقدها المواطن
العربي . . « وإذا أردنا أن نجعل سيرة هذا
الفارس في عبارة واحدة فاننا نستطيع أن نقول
أنها كانت صراعا أراد به صاحبه أن يحقق وجوده
كفرد حر في مجتمع حر » هذا بالإضافة الى كون
عنتره شاعرا . ومن هنا فالحديث في سيرته
واقع وتعبير معا . وهذه الحقيقة يمكن أن تكون
حافزا شخصيا لكل مواطن عربي ، وقوميا لكل
مجتمع عربي ، ولذلك تجاوز عنتره عصره ودياره
وظل بملحمته جزءا لا يتجزأ من التراث الشعبي
الحى (٦) .



٢ - ١

ولقد كانت هذه الوظيفة الثقافية والروحية
للتراث ، هي السبب وراء اختيار د. يونس
لمثل هذه السير بصفة خاصة ، رغم احاطته
الموسوعية ، بغيرها من السير ، ومن المأثورات
ذلك أن ايمانه العميق بالتراث الشعبي ، والادب
الشعبي ، ودوره في حفظ وصيانة الكيان والهوية
القومية ، هو الذى دفعه لمثل هذا الاختيار ، بل
هو الذى دفعه الى تكريس نفسه لارتداد هذا
الميدان الحيوى منذ البداية .

كذلك كانت هذه الوظيفة - بالمثل - سببا في
أن يستند الدكتور يونس على «قولتى القومية»
وصيانة الذات العربية والدفاع عنها ، وكذلك
الذات الوطنية . ذلك أن الدكتور يونس يرى في
حماية القومية والدين الاسلامي في حروبه
القومية كذلك - ما يصلح لكى يكون مرتكزا لهذه
السير . ولعل أوضح الأمثلة على ذلك سيرة
عنتره العيسى ، ذلك البطل الجاهل ، الذى انتزع

بين نظم سلوكية مختلفة ، وتحليل تأثير نظام
سلوكي معين ، على بقاء علاقات اجتماعية بعينها .
وخلق الترابط الاجتماعى بين الأفراد (٢) .

ويتضح انطلاق د. يونس من المنهج الوظيفي
لا من المنهج الوصفي من تعريفه للادب الشعبي
الذى يقوم على فكرة الجماعة أو الوجدان الشعبي
الجماعى . ووظيفته التى هى وظيفة قومية أو
جماعية ، سواء أكانت قبلية أو جماعية ، والتى
تهدف الى المحافظة على تراث الجماعة من ناحية ،
وعلى مزاياها وأمجادها وذاتيتها من ناحية أخرى
هذا بالإضافة الى وظيفته الثقافية الممثلة فى الوفاء
بضرورات الحياة المختلفة المتمثلة فى كونه الوعاء
للمتوارث ، والسجل الجمعى للمعارف العامة ،
والخاصة ، القائمة التى يحصلها كل فرد من
اطاره الاجتماعى ، مثل المواقيت وأسماء الشهور
والمعارف الجغرافية ، والمناخية والحرفية
وتفسير الظواهر (٣) فالادب الشعبي طبقا لرؤية
د. يونس إنما هو ذلك الخط الموازى للادب
الرسمى ، الذى تظهر فعاليته - بصفة خاصة -
حين يقهر الشعب ، ويغلب على أمره ، لأسباب
لا قبل له بها وذلك حين يعجز الادب الرسمى
المالى للسلطة - عادة - عن التعبير عن الوجدان
القومى . فيضطر الشعب الى تحقيق ذاته ،
والسخرية من السلطة عن طريق خط مواز آخر ،
غنى برموزه ، وإشارات ، وإيماءاته ، وصوره
المنطلقة - عادة - من لغة غير فصيحة - ولكنها
غاية فى الثراء والعراقة ، واجتياز اللغة الاشارية
اليومية .

ومن هنا كانت وظيفة السيرة الهلالية - فى
رأيه - هى المحافظة على الذات القومية العامة .
ومن هنا - بالمثل - كان من الجائز طبقا لهذا
التصور أن يكون خصوم الهلالية من المسلمين ،
بل ومن الحافظين للقرآن الكريم ، المتفهمين
لسوره . أما الكفار الذين وردوا فى السيرة
الهلالية - عجماء أو روما - فقد كانوا فى مرتبة
أقل ، ولم تكن الحرب ضدهم هى خاتمة المطاف
المقصودة لذاتها . ولعل هذا يوضح موقف
الهلالية من الزناتى خليفة المسلم ، حافظ القرآن
بوصفه قوة مناوئة للعرب الهلالية - تلك الذات
القومية ذات الخصوصية (٤) . أما سيرة الظاهر

انتزاعاً شعبياً من سياق زمنه الحقيقي الذي عاش فيه ، وهو العصر الجاهلي ، لكي يبعث حياً في الوجدان الشعبي - حتى عصور ما بعد الاسلام لكي يدافع عنه (٧) . وذلك على العكس من غيره الذين تناولوا بالدراسة المتعمقة . كذلك - بعض السير العربية ، فالأستاذ فاروق خورشيد رغم تسليمه بأن سيرة الظاهر بيبرس مثلاً - كانت دفاعاً عن القومية والدين والوطنية حين يقول : « بوجود المضمون الاجتماعي العام وراء كل عمل على حدة ، بمعنى أن كل سيرة من هذه السير ، إنما كتبت للدفاع عن قضية هامة من القضايا العادلة للشعب العربي في ظرف من ظروف حياته (٨) » رغم هذا التسليم ، فإنه يرى أن القضية الأساسية فيها هي مشكلة الانسان والقدرة : « وسيرة الظاهر بيبرس ، وإن كانت تعالج قضية مجتمعية هامة هي قضية العناصر المكونة للشعب العربي » . وهي كذلك وإن كانت تصور موقف المجتمع العربي تجاه المجتمعات المعادية ، التي تحاول تحطيمه والقضاء عليه . . . فهي مع هذا كله تعالج القضية الانسانية الكبيرة قضية موقف الانسان من القدر ، علاجاً روائياً يكشف عن موقف تبدو فيه الأصول الاسلامية واضحة مدلة . فهي قضية الانسان من القدر - الانسان بكل عجزه وقصوره ، والقدر بكل قوته وجبروته » (٩) .

أما الدكتور عبد الحميد يونس فالفلسفة القدرية لديه هي أحد المعالم التي تميز سيرة الظاهر بيبرس ، ولكنها ليست القضية الأصلية . يقول : « وليس من اليسير أن نلخص هذه السيرة الشعبية » يقصد سيرة الظاهر بيبرس « كما تلخص بعض الحكايات والقصص والمسرحيات لأنها حلقات كثيرة تكثر فيها الوقائع والأحداث وتزدحم بالرجال والنساء ، وتتسم رقعة الأرض التي كانت مسرحاً لما عجت به من مواقف وحروب . . . ومع ذلك فإنها تتسم بخصيصة هامة هي سيرة بطل هو الظاهر بيبرس ، يشاركة أبطال يواجهون جميعاً عدواً جباراً يشاركة أنصاره » . هذا العدو هو جوان فالمعارك كلها اذن تقوم بين فريقين ، الأول فريق العرب والمسلمين يتزعمه بيبرس ، والثاني فريق الصليبيين يتزعمه جوان » (١٠) .

ويقول كذلك : « ويحضرنا الآن ونحن في ختام التعريف بالسيرة ووصفها وتحليلها ما يذهب اليه بعض الباحثين من أن فن الملحمة أو الدراما أو القصة ، والسيرة ضرب منه ، إنما ينشأ صيحة من الشعب على الطغيان والظلم . . . وكذلك الحال في السيرة الظاهرية وغيرها من السير التي فر فيها الشعب من حاضره البغيض ، ورسم منقذه من الطغيان والظلم ، ومخلصه من البدع والآفات . . . واستعاض عن حرمانه بدنياً الكنوز والنفائس وتخلص من عجزه بما أشاع في أبطاله من القدرة المعجزة على طي الزمان والمكان » (١١) ولعل تصريح الدكتور يونس نفسه في مقدمة الظاهر بيبرس بأن المنهج الوظيفي هو الأساس الذي ينبغي أن ينظر للأدب استناداً اليه يلخص ما أشرت اليه ، فهو يقول : « ومهما يكن من شيء فإن هذه السيرة وأمثالها ينبغي أن ينظر اليها على الأساس الوظيفي للأدب ، وهو تعبيرها عن وجدان الشعب . وهذا الأساس الوظيفي هو الذي يجعلنا نقول لمن يريد أن يجعلها موضوعاً لقصة أو مسرحية . . . أن يلتفت الى ما يصلح منها لظروفنا الحاضرة التي تشبه موقف العرب والمسلمين ، عندما اتحدت مصر والشام في وجه الصليبيين والمغول وأن يطوروا السلبية القدرية الى عمل ايجابي » (١٢)



١ - ٢

وإذا كانت وظيفة السير بوصفها جزءاً من الماثور الشعبي ، هي صيانة الهوية القومية والدفاع عن مصالح الجماعة . فإن هناك مقدمة منطقية أخرى لازمة لها ، وهي أنه إذا كانت الشعوب لا تفنى بالمثل ، والوعي الشعبي ليس وليد حقبة زمنية قصيرة أو طارئة ، فإن المتصور طبقاً لهذه المقولة ، وتلك الوظيفة ، أن يقدم لنا الدكتور يونس الماثور الشعبي بأشكاله ، بوصفه تياراً مستمراً ومتنوعاً لا ينقطع على مر العصور ، ولكنه يتلون بلون البيئة والعصر ، وطبيعة المثير الذي يستنفر الشخصية الجمعية لمجابهته . فهو يقول عن سيرة عنترة : « وهي كغيرها من نصوص الأدب الشعبي تكاملت في بيئات عربية مختلفة - ولم تبلغ غايتها من

الكمال الا بعد أن استنفذت الأجيال والقرون في النماء والتطور والتراكم . ولهذه الحقيقة دلالتها الكبيرة ، وهي أن الوجدان القومي تشبث بالمثال الذي انتخبه ورآه ملائما ، لما يريد أن يعبر عنه * فلم يحتفظ به حقبة تقصر أو تطول . ولم يجعله موضوع غنائه في بيئة واحدة ، مهما كانت . وإنما ظل يعبر بوساطته عن هذا الوجدان وأبعاده التاريخية ، وبما تصور من أمجاد ، وبما أراد أن يرسم من معارفه ، وبما اعتصم به من قيم تفرض على أفرادها جميعا التصعيد إليها في السمات ، وفي الفكر وفي التعبير وفي السلوك جميعا » (١٣) *

ومن هذه الخصيصة بالذات في السير الشعبية وهي القدرة على الاستمرار ، أمكن القول بأن كل سيرة بما تجويه من بنية تحتية ممثلة لقطبي الصراع في السيرة ، وبنية فوقية ، تحتوى على أشكال التعبير الشعبي الناشئة عن البنية التحتية ويمكن عن طريق تغيير هذين القطبين طرفي الصراع ، أن تحدث تعديلا مماثلا يقل أو يزيد في تأثيره طبقا لمدى التغيير الذي ينتاب هذين القطبين . فقد يشور الصراع بين الفلاحين والإقطاعيين ، أو بين المستعمر والوطنيين ، أو بين العمال وأصحاب العمل ، ولا بد أن تختلف افرازات هذا الصراع من أشكال التعبير طبقا لاختلاف شكل وحجم هذا الصراع (١٤) *

لقد عبر الدكتور يونس فيما عناه باقليمية الدراسات الشعبية والأدبية ، عن فكرة قريبة من ذلك . فهو يرى أنه من الخطأ أن ينظر الباحثون إلى رقعة المتكلمين بالعربية على أنها وطن واحد متجانس الخصائص والصفات ، ذلك أن العمل الشعبي الجماعي كالهلالية - مثلا - يصيحبها التغير في كل بيئة حلت فيها حتى استتوت صورتها الباقية إلى الآن . ومن هنا كان حرص الدكتور يونس على أن يلحق بدراسته عن السيرة فصلا أو جزءا منفصلا عن تأثير مصر والمصريين في الحوادث والشخصيات والروايات نفسها (١٥) *

٢ - ٢

وقد تأثر الدكتور يونس في تعريفه للسيرة ، بوصفها عملا شعبيا أدبيا ، باختياره للمنهج الوظيفي كذلك * فهو قد عدها من الملاحم بل

وأسماءها فعلا الملاحم الشعبية التي رفع بعضها - كما في مقاله عن عنصرة (١٦) - إلى مصاف العالمية وإذا كانت الملحمة الأدبية وفقا لأكثر التعريفات دورانا وتداولها هي ذلك النوع من القصائد الطويلة ، الذي يهدف إلى تمجيد مثل جماعية ، عظيمة دينية ، أو وطنية ، أو إنسانية وذلك بسرد مآثر بطل حقيقي أو أسطوري تتجسد فيه هذه المثل . وينضج هذا النوع من القصائد عادة لبعض المواصفات المستمدة من ملحمتي هوميروس * كإعلان الشاعر في مستهل القصيدة عن موضوعها وابتهاالاته لربة الشعر ، وبدئه القصة بوسط أحداثها ، وتدخل الآلهة في شئون البشر ، والتشبيهات المطولة المعقدة وزيارة العالم السفلي . وإذا كانت الملحمة الشعبية كذلك يتضح فيها النقل مشافهة والتكرار ، وتجزؤ السرد . الأمر الذي يدل على أنها لم تكن نتاج زمن واحد أو قريحة واحدة . إذا كان الأمر كذلك ، فإن تعريف الدكتور يونس للسير رغم تجاوزه للتعريف الشائع ، يمكن أن يعد من باب التوسع صحيحا . ولعل أقرب السير الشعبية إلى طبيعة الملحمة بمعناها الأدبي هي السيرة الهلالية . صحيح أن دور البطل فيها لم يكن دورا معاندا للمشيئة الإلهية فهذا أمر لم تعهده الثقافة العربية قبل أو بعد الإسلام . وهذا يرجع إلى طبيعة الوثنية العربية التي أحاطتها الديانات السماوية والتي تبلورت في مفهوم الشرك المعاكس للتوحيد ، وبذلك اختلفت عن الوثنية الإغريقية قلبا وقالبا . وصحيح أن تدخل الآلهة فيها لم يكن ذلك التدخل المعروف في الملاحم اليونانية - ولكن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد وسائط أقرب إلى السحر والخرافة ينخلق عن طريقها القاص أو الراوي وسائط تعين البطل على تخطي الصعاب أو تذليلها (١٧) *

ولم يكن من الممكن وصف السير الشعبية بأنها ملحمة لو لم يتبن الدكتور يونس ذلك التعريف السابق للأدب الشعبي ، ووظيفته . فهو لا يرى في السيرة مجرد قصة حياة بطل أو جماعة بقدر ما يعنى بها التغنى وتمجيد سيرة الجماعة أو البطل الذي التفت حوله الأمة ، فحقق آمالها ، وجسد طموحها عبر الأزمان ، وهو بهذا يخالف كثيرا ممن زعموا أن العقلية العربية غير

قادرة على ابداع الملاحم الكبيرة ، لعيوب كامنة فى العقلية العربية ، أو فى فنهـم الشعرى الأول الذى قام على الغنائية فحسب (١٨) .

يقول الدكتور عبد الحميد يونس فى سيرة عنـترة « وهذه السيرة يغلب عليها الطابع الملحمى . وهى تماثل السير الشعبية الأخرى من هذه الناحية . ولكنها فى الوقت نفسه أوسع مجالا من شقيقاتها . وهى كغيرها من الملاحم تختلف عن كتاب ألف ليلة وليلة - ويأتى الاختلاف من الناحية الوظيفية فى كل منهما . فان الليالى تعتمد الى التشويق بالجمع بين التنوع والتداخل معا . أما سيرة عنـترة فأدنى الى الكائن العضوى الذى أخذ فى النمو حتى تضخم عندما تكاملت صورته . ويستطيع الباحث أن يستجلى مراحل البطولة العنـترية فى السيرة ، واستجلاء مختلف الوظائف التى تقوم بها . . فاننا بالاعتماد على الجانب الوظيفى فى السيرة ، نستطيع أن نتبين الحلقة العربية القومية ، والحلقة الإسلامية ، والحلقة الانسانية ، الى ما يشوب هذه الحلقات من حصيلة معرفة وركام أساطير (١٩) .

ولقد كانت النتيجة الحتمية لاعتباره السير الشعبية ملاحم أنه تعرض بالدراسة لدور الشعر

والنثر فى هاتين الملحمتين . وهو بداية لا ينكر إمكان التداخل ، وانـهيار الفواصل بين أشكال التعبير النثرى والشعرى فى الأدب الشعبى . ولكنه يرى أن للشعر دورا أصليا فى السيرة الهلالية ، بينما النثر مجرد فواصل تصل بين المقطوعة الشعرية وغيرها فيها . أما الشعر فى سيرة الظاهر بيبرس فهو مقحم على السياق النثرى - ومعظمه أبيات تعليمية حكيمـة مما يستعمل فى الاستشهاد ، أو يروى على سبيل العظة والاعتبار (٢٠) .

.....

وبعد - فقد كانت هذه الوقفة المنهجية مع سيرتى الهلالية والظاهر بيبرس للدكتور عبد الحميد يونس ، هى محاولة سريعة لاستجلاء أهم خصائص المنهج الذى اتبعه فقيـد الفولكلورين العرب ، وأهم آثاره ومظاهره المتعددة . ولا أزمع بعدها أننى نجحت فى الإحاطة بمنهجه فى التناول - شاملا - لكل ما كتب فهذا خارج نطاق دراستى هذه . ولكنها مشاركة وتحيية أهديها الى روح الرائد العظيم اعترافا بجميله ، وثناء على ما قدم لحقل الدراسات الشعبية من عطاء دائم ، لا تمحوه يد الزمان .

هوامش :

- ١ - مجلة تراث الانسانية - المجلد الرابع العدد السادس القاهرة مقالة ملحمة شعبية عالمية - ٥ يونيو ١٩٦٦ .
- ٢ - نبيلة ابراهيم - الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق - مكتبة القاهرة الحديثة - القاهرة ١٩٧٨ - ص ٢٣٧
- ٣ - عبد الحميد يونس - دفاع عن الفولكلور - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٣ ص ١١١ ، والهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى - مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٦ ص ٣ .
- ٤ - الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ص ١٥٠ . ٥ - نفسه ١٥١ .
- ٦ - ملحمة شعبية عالمية - نفسه ص ٢٣ . ٧ - نفسه ٢٧ .
- ٨ - فاروق خورشيد أضواء على السير الشعبية - المكتبة الثقافية ١٠١ ١٩٦٤ القاهرة ص ٢٩ .
- ٩ - نفسه ص ١٢٦ .
- ١٠ - عبد الحميد يونس - الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى - المكتبة الثقافية - وزارة الثقافة والارشاد القومى العدد ٣٠ القاهرة ص ١٠ .
- ١١ - نفسه ص ١١٦ .
- ١٢ - نفسه ص ١٢ .
- ١٣ - ملحمة شعبية عالمية ص ٣٠ .
- ١٤ - انظر مقالة الآداب الشعبية والتحولـات التاريخية الاجتماعية - مثال سيرة بنى هلال . ٥ عبد الرحمن أيوب - عالم الفكر الكويت - المجلد السابع عشر العدد الأول ابريل ١٩٨٦ ص ١٩ .
- ١٥ - الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ص ١٧٥ . ١٦ - ملحمة شعبية عالمية - نفسه ص ٢٣ .
- (١٧) انظر مجدى وهبة - معجم مصطلحات الأدب - مكتبة لبنان - بيروت - ١٩٧٤ ، وانظر مجلة عالم الفكر - المجلد السادس عشر العدد الأول ابريل - ١٩٨٥ ص ٧ وهذه الفكرة تناولها الدكتور ابراهيم عبد الرحمن فى كتابه الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق - مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٨٤ فى باب الملاحم الوثنية .
- ١٨ - الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ص ١١٧ . ١٩ - دفاع عن الفولكلور ص ١٦٧ .
- ٢٠ - الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى ص ١٠٥ .

المشاكل الأربعة

التي لم يكملها الدكتور عبد الحميد يونس

مصطفى شعبان جاد

رحل الدكتور عبد الحميد يونس وفي مخيلته الكثير يريد أن يحققه وكان يؤكد لي دائما أن رحلته الطويلة في الحياة، لم تمكنه من تحقيق سوى جزء صغير من أحلامه .. وكنت عندما أسمعته يقول ذلك ، لا أجد أمامي ما يمكن أن أعلق به . غير أن أشعر بضالتي ازاء ما حققه وما يريد تحقيقه .. وأجدني أتأمل ملامح وجهه ، أذكر ساعاتها أنني كنت أشعر بكياني يرتعد لهذا الجبل الضخم رغم بساطته ، وتتلاحق على مخيلتي أحداث كثيرة ، مثل قصة الإرادة التي بداها عندما فقد بصره ولم يبلغ السابعة عشر بعد .. ورسائله في الأجستير عن الظاهر بيبرس والدكتوراه عن السيرة الهلالية ، ثم انشاء كرسى للأدب الشعبي ووضع مشروع انشاء معهد الفنون الشعبية ، ثم ادخاله لمادة الفولكلور في معاهد وكليات العالم العربي ، هذا فضلا عن انشائه لمراكز دراسات الفنون الشعبية في مصر والدول العربية من المغرب الى عمان ، ثم مجلة الفنون الشعبية .. وكتبه التي امتلات بها مكاتب مصر والمكاتب العربية في الفولكلور والنقد الأدبي والترجمة ، ثم سفرياته لدول العالم ، وجوائزه التي تحتاج لجهد مضني لرصدها .. وأضعاف هذا كله مما أعرفه ولا أعرفه عالمه هذا المتسع كان يجعلني أتلعثم عندما يقول لي : « انني لم أحقق سوى جزء صغير مما كنت أريده » .

بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي على أساس أن الفصيل الأول بينهما هو التعبير عن وجدان الجمعي ، أي أن الأدب الشعبي هو ذلك الأدب الذي يعبر عن وجدان الجماعة ، موضحا ذلك بذكر الأمثلة من النصوص الشعبية وغير الشعبية ، وموضحا أيضا أن اللغة العامية ليست هي المعيار الأول للتفريق بين ما هو شعبي وغير

كان أستاذنا العظيم يملئ على في السنوات الأخيرة خطة مشروعاته المقبلة .. كان أولها عمل كتاب موسع عن الأدب الشعبي ، بحيث يستوعب كل الفروع التي تندرج تحته . وكانت فكرته أن يبدأ بفصل عام لتعريف محدد للأدب الشعبي بعد عرض للمدارس والمناهج التي تشرح المصطلح ، ثم ينتقل بعد ذلك الى تحديد الفرق

شعبي ، حيث أن هناك ماهو فصيح يدخل ضمن الأدب الشعبي ، وأن هناك ما هو عامي وليس شعبيا .

وكان يرى الدكتور يونس أن فصول الكتاب التالية ستشمل أجناس الأدب الشعبي المختلفة والعلاقات المتشابكة بينها بدءا بالأسطورة، وموضحا كيف تدخل الأسطورة ضمن علم الفولكلور ، ثم ينتقل بعد ذلك الى الحكاية الشعبية بأنواعها ، بحيث يكون هناك فصل خاص عن الملحمة وطبيعتها ، على أن تتوسل الدراسة هنا بالمنهج المقارن بين ملاحمنا الشعبية وملاحم الغرب مثل الالياذة وأنشودة رولان وجلجامش وغيرها . وكان الدكتور يونس يضع في اعتباره - عند التخطيط - أهمية ضبط المصطلحات والمفاهيم التي تشمل الأدب الشعبي وأجناسه ، مما قد يقع فيه الباحثون في هذا المجال من خطأ . ويستمر التخطيط المبدئي للكتاب على هذا النحو الى أن يشمل باقى أنواع الأدب الشعبي : الدراما الشعبية ، المثل الشعبي ، النوادر والأهازج ، الشعر الشعبي وأنواعه كالزجل والموال .. الخ .

أما مشروعه الثانى الذى كان يود أن ينهيه فى أسرع وقت ممكن هو تأليف كتاب عن « الفروسية العربية » ، بحيث يتعرض فيه لشخصية الفارس العربى وأخلاقه ، وارتباط الفارس دائما بالسيرة الشعبية التى اهتم المبدع الشعبى فيها بشخصية الفارس البطل ، وكيف أن الفروسية هى المقوم الأول والأساسى لشخصية البطل فى السيرة الشعبية . وكان قد حدد فصلا خاصا عن علاقة الفارس بالفرس ، وكيف أن الفرس يتخذ مكان الصدارة كأنبيل المخلوقات بعد الانسان ، ثم تتوالى فصول الكتاب بعد ذلك بحيث يكون من بينها فصلا عن أنساب الخيل وأهميتها والأفراس المشهورة منها .

ويعود اهتمام الدكتور عبد الحميد يونس

بموضوع الفروسية منذ بدأ ترجمة كتاب « حكايات كانتربرى » لمؤلفه جيفرى تشوسر الانجليزى بالاشتراك مع الدكتور مجدى وهبه ، حيث تزخر هذه الحكايات بصور ناطقة عن شخصية الفرس والفارس فى انجلترا ابان العصور الوسطى ، وتكونت لدى الدكتور يونس عند ترجمته للكتاب فكرة تأليف كتاب عن « الفروسية العربية » ، وكتب فى مقدمة « حكايات كانتربرى » يقول : « لا يستطيع دارس للأدب الأوربية والعربية أن يغفل الفروسية . ولقد اشتهرت الفرس فى المجتمع العربى منذ الجاهلية . والواقع أن الفرس قد صاغت الحياة برُبوع الجزيرة العربية دهرا ضويلا ، وتكاد تكون قديمة قدم الأخبار والروايات العربية ، ومن المسلم به أن الفرس اعتبرت مقياسا من مقاييس الوجاهة بين الجماعات البدوية والحضرية على السواء . ومثل العرب فى ذلك مثل الجماعات الأوربية - ومنها الانجليزية بطبيعة الحال - وليس من شك فى أن الأمراء وذوى اليسار هم الذين كانوا يملكون الأفراس . وبلغ من أصالة الفروسية عند العرب أن اللغة العربية زخرت بالألفاظ الدالة على أوصاف للفرس وأجزائها ومراحل عمرها ونتاجها ، وعرفت ببيئات خاصة بوفرة الأفراس . واشتهر أحاد بالخبرة العملية المرتبطة بتربية الأفراس . وحرص المعنيون بالفرس على أصالتها وحمايتها من الهجنة ، وحفظ هؤلاء المربون أنساب أفراسهم » (١) .

وقد أولى الدكتور عبد الحميد يونس عناية خاصة بجمع المادة العلمية لهذا الكتاب ، ولعل تأخر استبازنا الكبير فى اخراج هذا العمل للنشر هو كثرة المراجع التى كان يعود إليها ، فقد أطلع على مخطوطات وكتب ومصائد متعددة ، وكان كلما اكتشف جديدا كان يؤجل الكتابة حينئذ . وكان يقوم بما يشبه التحقيق لمعرفة مدى صحة المعلومة التى يقرأها فى

(١) جيفرى تشوسر / حكايات كانتربرى ، ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس ، د . مجدى وهبه . مقدمة الكتاب ،

مرجع دا ، ويطلب منى تنظيم المعلومات التى حصل عليها للرجوع اليها وقت الحاجة ، وعندما تلقى دعوة لحضور مهرجان الجنادرية بالمملكة العربية السعودية طلب من مراكز البحوث هناك امداده بمعلومات عن مهرجانات الفروسية التى تشرف عليها المملكة ليضمها للكتاب . وكان هذا العمل مثل سابقه لم يخرج بعد من مرحلة التخطيط وجمع المادة العلمية .

أما المشروع الثالث الذى كان الدكتور يونس بنوى القيام به ، فقد كان مجرد فكرة تلج عليه من أن لآخر ، وكان يحدثنى عنه دائما ، لكنه سرعان ما يؤجله حتى ينتهى من مشاغله الكثيرة ويتفرغ له . وهو عمل « الموسوعة الأندلسية » . هذا العمل كان يراه جديرا بالاهتمام ، فالعرب ظلوا فترة طويلة فى أسبانيا تقرب من الثمانمائة عام ، امتزجت فيها الحضارتان ونشأ عن هذا التلاحم الكثير من الفنون والآداب والعادات والتقاليد ، وهى فترة محددة زمنيا وانتهت ، ويمكن - ترتيبا على ذلك - عمل موسوعة أندلسية تضم الأعلام والبلدان والفنون والآداب والحرف والعادات والتقاليد . الخ وتشمل هذه المساحة الزمنية من تاريخ العرب . وترتب مواد الموسوعة على الأساس المعجمى الهجائى على أن يكون هناك كشف بأسماء الأعلام والبلدان والفنون والوقائع . وهذا العمل كان سيحتاج الى جهد مضنى ، أو على الأقل فريق متكامل يقوم به ، لكن الدكتور عبد الحميد يونس كان كعادته يهوى اختراق الصعاب كأبطال الملاحم الذين نقرأ عنهم . وتفكيره فى عمل موسوعة كهذه ليس بغريب عليه فقد مارس العمل الموسوعى منذ أن كان شابا فى العشرينيات من العمر ، عندما بدأ مع الأستاذ ابراهيم زكى خورشيد والأستاذ أحمد الشنتناوى ترجمة دائرة المعارف الاسلامية وترتيب موادها وتصنيفها تبعا لحروف الهجاء العربية ، هذا فضلا عن تأليف « معجم الفولكلور » الذى يعد أول معجم عربى يصدر فى هذا التخصص العلمى .

والمشروع الرابع كان قد بدأه الدكتور عبد الحميد يونس بالفعل ، وكتب جزءا منه وهو كتاب « هارون الرشيد أسطورة العصر الذهبى » ، وأستطيع أن أؤكد أن هذا الكتاب كان على بعد خطوات قليلة من المطبعة لسببين : الأول . أن الدكتور يونس أمضى فيه شوطا لا بأس به ، حيث كتب فيه ثلاثة فصول تقريبا ، الثانى - أنه طلب منى أن أنظم برنامجا اليومى خلال الشتاء بحيث يتفرغ لتكملة الكتاب تماما هذا العام ، وقد قال لى ذلك وهو فى الاسكندرية ، وجاء شتاء هذا العام متأخرا عن مواعده ، وكأنه يعلن عن حزنه العميق لفقدان هذا الرجل العظيم .

وكتاب « هارون الرشيد أسطورة العصر الذهبى » يتعلض فيه أستاذنا لهذه الشخصية من الناحية التاريخية ومقارنة ذلك بالواقع الذى يفرضه الخيال الشعبى ، ويؤكد الدكتور يونس على أن شخصية الرشيد من الصعب الكتابة عنها بدقة نظرا للأحداث والمبالغات التى انتسبت له ، ويقول أستاذنا فى فصل بعنوان « أبعاد الشخصية » : « ارتبط اسم هارون الرشيد بالشرق وسحره وفتنته دهرا طويلا ، ولعله لا يزال مرتبطا بالتصور الشعبى فى العالم بأسره ، ذلك لأن شخصيته مازجت أسطورة العصر الذهبى حتى أصبحت الشخص الوحيد لهذه الأسطورة . ومن الصعب على من يترجم لارشيد أن يستشعر واقع حياته من ذلك الحشد الهائل الذى اقترن بسيرته وبأحداث عصره . ولم يتوقف الخيال عن المبالغة والتلفيق والاختراع ، ولم يستطع الرواة والახباريون والمؤرخون أن يصدوا تيار هذا الخيال . وإذا كان من المستحيل أن يعيد الفنان أو الأديب أو المترجم هارون الرشيد الى الحياة مرة أخرى ، فإن من الممكن أن يحاول أحد هؤلاء أن يميظ اللثام عن مقومات شخصيته ، بعد أن يتعرف على أبعادها ، مع التسليم بأن خيال القصاص وابداع الشعب كانت لهما وظيفة حيوية وفنية ، تطلبتها الحياة ، بعد أن أصبح الرشيد معلما من معالم التاريخ الشرقى والاسلامى » (١) .

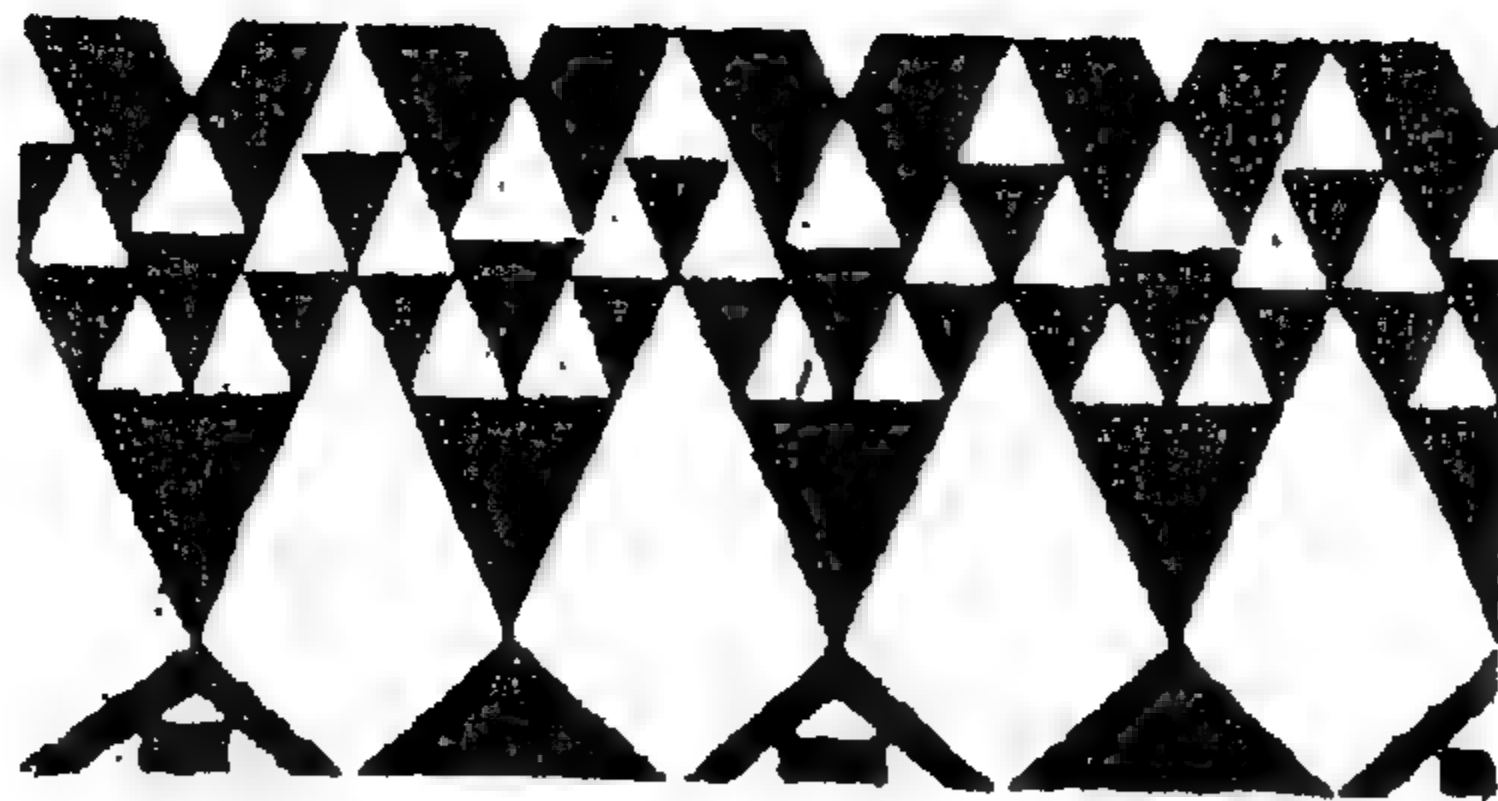
(١) من مخطوطة كتاب « هارون الرشيد أسطورة العصر الذهبى » للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس .

وكان الدكتور يونس قد أنهى الفصل الخاص
 من قيام الدولة العباسية وقبلها مهد للصراع
 الذى نشأ بين عرب الشمال وعرب الجنوب ،
 وتعرض بطبيعة الحال للبرامكة . . الخ ، وفى
 الجزء الباقي من الكتاب فصلاً عن هارون
 الرشيد فى الليالى (ألف ليلة وليلة) ، حيث
 استخلص فيه مدى الخيال الذى أضفاه الشعب
 على هذه الشخصية ، وقد تتبع أستاذنا « هارون
 الرشيد » بدقة ، حيث بدأ فى وصف شخصية
 الرشيد وسلوكه الصادر عنه من خلال نسبه
 « وكل من يعاشر المثال الذى جسم أسطورة
 العصر الذهبى ، وهو هارون الرشيد ، لا يستطيع
 أن يتغافل عن العرق البدوى فيه ، فألقاب
 الملك وشارات الحرب ومراقب الديوان وكسى
 التشريف أستار شفافة ، تنم عن البدانة
 بصورتها العامة ، وعن مشيخة القبيلة بصورتها
 الخاصة . . وهل كان يستطيع أن يتخلص من

أرومته العربية أو يتنكر لعصبيته القرشية
 أو يتناسى أصله الهاشمى . . ؟ » (١) .

هذه باختصار هى المشروعات الأربعة التى
 لم يتمها أستاذنا العظيم الدكتور عبد الحميد
 يونس ، ولعل مبدأ تواصل الأجيال الذى كان
 ينادى به دائماً فى كل محاضرة أو مناسبة يلتقى
 فيها مع تلاميذه يفرض عليهم استكمال الطريق
 الصعب الذى بدأه ، ولعل أعظم احتفال يمكن
 أن نقدمه فى ذكرى هذا الرجل ، هو أن نسارع
 فى اتمام هذه المشروعات الأربعة معترفين له
 بالريادة فيها ومحققين المعادلة البسيطة العظيمة
 التى تقول : ط. = أ + ز . ويشرح أستاذنا
 هذه المعادلة بقوله أن الطالب = الأستاذ +
 الزمن ، أى أن طالب العلم ان لم يكن امتداداً
 لأساتذته من خلال الزمن المتاح له ، فإنه ليس
 لعمله قيمة حقيقية .

رحمك الله يا أستاذى .



دراسة المدايح النبوية

تحية شكر وتقدير لأستاذي

المرحوم الدكتور : عبد الحميد يونس

ماجدة أحمد قنديل

كان لي عظيم الشرف أن تفضل الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس بالإشراف على رسالة الماجستير التي تقدمت بها للمعهد العالي للموسيقى العربية عام ١٩٨٢ ، وكان عنوانها (المدايح النبوية والتراث الشعبي) .

وعلى الرغم من أن دراستي التخصصية في مجال الموسيقى بشكل عام كانت بعيدة عن مجال الفنون الشعبية إلا أنه من خلال الدراسات التمهيدية العليا لمرحلة الماجستير (قسم فولكلور) أتاحت لي الفرصة للتعرف على هذا الفرع من الدراسات وبعد اجتياز هذه المرحلة وجهتني عميدة المعهد الأستاذة رتيبة الحفنى بأن أحاول الحصول على موافقة الدكتور / عبد الحميد يونس ليكون مشرفاً على رسالة الماجستير وقد أسعدتني موافقته وكان تعرفي عليه من خلال مؤلفاته وأبحاثه العلمية ومقالاته العديدة وأعمال كثيرة في حقل الدراسات الشعبية والترجمة والمقالات النقدية والدراسات الأدبية إلى غير ذلك من اهتماماته العلمية والفنية .

التقيت بالدكتور / عبد الحميد يونس وتعرفت عليه عن قرب واستمعت له كثيرا وناقشته في عدة موضوعات لاختار منها موضوعا لرسالة الماجستير يتناسب مع تخصصي الدقيق على أن يكون للموضوع شقان الأول الكلمة والثاني اللحن فعرض على موضوعا وعنوانه (المدائح النبوية والتراث الشعبي) ودار الحوار بيننا وكنت أتصور أن يكون العنوان (المدائح النبوية في التراث الشعبي) ولكنه أوضح لي أن المدائح النبوية أوسع مجالا وأثرا من أن نحددها في التراث الشعبي فحسب لأن فيها ثمرات الابداع الخاص من الشعراء والملحنين والمغنين ثم أن هناك تبادلا في التأثير والتأثير بين الابداع الخاص وبين التراث الشعبي الحي المتطور وهذا التفاعل جعلني أؤثر اختيار الموضوع بعنوان (المدائح النبوية والتراث الشعبي) لكي أجمع بين الابداع في المجالين الخاص والشعبي .

وليس من شك أن الحافظ الديني يعد من أهم الحوافز على الابداع الفني ، وأن المدائح النبوية عنصر أساسي ومؤثر في الجانبين الموسيقي والغنائي . فجعلت اطار الدراسة محصورا في التراث الشعبي ، لأن المدائح النبوية بحكم موضوعها وبحكم مسارها المتواصل جعلت النصوص الأدبية فيها مما هو فصيح ، مع العلم بأن اخضاع هذه النصوص للانشاد جعل تأثيرها شعبيا . ثم أن الاحتفالات الدينية الشعبية اهتمت بالمدائح النبوية اهتماما كبيرا جعلها من الناحية الفنية ، في التقاليد وفي اللحن وفي الانشاد ، تتميز بين عناصر الفنون الشعبية الأخرى بطابعها الفني والتقليدي .

وناقشني أستاذي الدكتور / عبد الحميد يونس في تحديد المكان الجغرافي للموضوع فاخترت مدينة القاهرة لا لأنى أعيش فيها ولكن لأن المدائح النبوية تتسم فيها بالظهور والاجادة والتنوع وبذلك أستطيع أن أحاول الكشف عن فن المنشد المباح وما يمكن ان يكون له من الحرية في الاختصار أو الاطالة أو التكرار أو التنوع أو حتى استغلال اللحن والصوت والحركة في إبراز فنه وهذا ما نجده بطبيعة الحال في الاحتفالات بالمناسبات الدينية المتنوعة داخل مدينة القاهرة ،

خاصة في المواسم الدينية المتعلقة بسيرة الرسول (صلعم) والتي كانت ولا تزال تدفع الى الانشاد الديني كمولد النبي ومولد آل البيت والاسراء والمعراج وليلة القدر والهجرة . . . الى غير ذلك من مناسبات دينية .

وكنت التقي بعد ذلك بأستاذي الدكتور عبد الحميد يونس بصفة مستمرة من خلال متابعته لي في الرسالة ، وكنت أرى في كل لقاء استفادة جديدة وتشجيعا منه لمواصلة البحث فكنت دائما أبحث وأجمع وأكتب وأعرض عليه ما توصلت اليه ونوقفنا عند نقطة هامة وهي أن أبدأ الرسالة أولا بالتمهيد التاريخي للمدائح النبوية ، واستطعت أن أحدد هذا الجانب بتوجيهاته الرشيدة وبدأت بسيرة النبي المصطفى ومكانته الرفيعة في وجدان الفرد والجماعة ، ومن ثم كان من الضروري أن تكون هذه السيرة محصورة في مجال البحث بمعنى أن أتناول فيها النقاط الهامة التي لها صلة وثيقة بالمدائح اذ أنها بمثابة حجر الزاوية الذي يرتكز عليه كل مديح جادت به قريحة الخاصة والعامة وكان حديثه عن السيرة النبوية هي اضافة علمية أخرى لما نشر عن السيرة العربية .

وتعرضت بعد ذلك للجانب الهام الذي يخدم البحث وهو السيرة النبوية الشعبية التي لها مكانها في الوجدان العربي وتمثل جزءا هاما من التراث الشعبي العربي ، وهي وإن عبرت - كما يقول الدكتور يونس - عن خيال أملاه تصوير المثل الأعلى الا انها جعلت الدارسين الجادين يعترفون بالسيرة النبوية الشعبية وعلى رأسهم الدكتور / طه حسين . ذلك لأن الخيال الشعبي مزج بين الواقع والخيال في سيرة النبي المصطفى ولم يستطع المسلمون مقاومة هذا الاتجاه فجعلت أحداث السيرة معظم المفسرين والشعراء ومؤلفي المدائح يشيدون بمعجزاته وكراماته المتعددة .

وعرضت على الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس الجانب التاريخي الآخر وهو المدائح النبوية في الأدب العربي وفي الأدب الشعبي وبالرغم من أنى وجدت أن هذا الجانب من التاريخ يحتاج الى متخصصين في الأدب بصفة عامة الا أنه

شجعني على الاطلاع والمشاركة وأمدني بالمراجع ودفعني للكتابة في هذا الجانب من العرض التاريخي وتمكنت من متابعة المدائح النبوية في الأدب العربي وقد فرض على محور الدراسة التركيز على الشخصيات البارزة التي رفعت أعلام المدائح النبوية في اللغة العربية .

أما المدائح النبوية في الأدب الشعبي فوجدت أن فيها الشعبية التي درج الباحثون على اعتبار العراق والجهل بالمؤلف واللهجة العامية من أهم خصائصها ولكن المواجهة الواقعية - كما يقول الدكتور / عبد الحميد يونس - لهذا الأدب قد أثبتت أن العراق يخالف التطور كما أن الجهل بالمؤلف لم يكن مقوما ثابتا وإذا أضفنا إلى هذا أن **الأدب الشعبي فيه العامي وفيه الفصيح** فقد صح عندنا لأن المدائح النبوية من أهم الشواهد على ذلك .

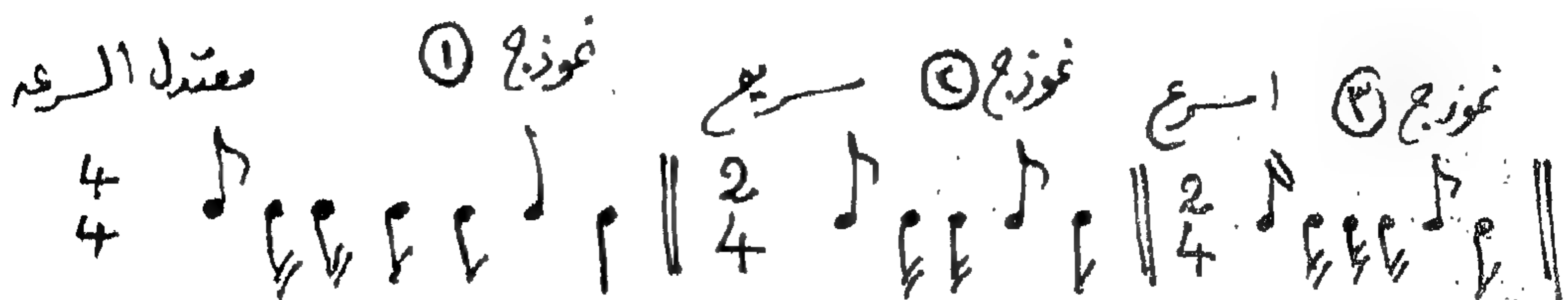
وبعد أن فرغت من هذا الجانب التاريخي اتجهت إلى الجانب الهام في الرسالة وهو العمل الميداني وأخذت بالمنهج التطبيقي من خلال هذا العمل .

ولقد أخذت هذا الجانب العملي لأعرضه على الدكتور عبد الحميد يونس فزودني ببعض الملاحظات المفيدة التي بها أتقن تفريغ وترتيب مواد العمل الميداني الذي قمت بجمعه وقال لي (إذا كان المنهج العلمي قد فرض علينا المواجهة الواقعية للمادة الفنية وذلك بالعمل الميداني فإن التكامل لا يتم إلا بتحليل النماذج التي أثمرها هذا العمل والذي قدم ثمرته باختصار النماذج التي يقوم عليها التحليل) وبدأت في تحليل بعض النماذج المختارة من المدائح النبوية المجموعة من

الساحات الشعبية ، وركزت بطبيعة الحال على الخصائص الموسيقية في اللحن والأداء من حيث التدوين الموسيقي للحن والإيقاعات والضروب والسرعة والبطء وحدود الأصوات التي يتشكل عنها اللحن والتعرف على المقام الموسيقي الغالب على هذه المدائح وكذلك التعرف على المسار اللحني والقفزات التي تتخلل اللحن وأسلوب الأداء من حيث الصوت المنفرد والمرددين والتناوب بينهم .

وقد لاحظت أن المدائح النبوية تتميز بأنها في تحليلها لا تخرج عن استخدام بعض أجناس الموسيقى العربية التقليدية المتداولة خاصة جنس الراسم والبياتي ويلاحظ انتقال الجنس المستخدم ليصور على درجات أخرى متنوعة غير درجة ركوزه وأحيانا تتنوع الأجناس على درجة ركوز واحدة ويدور اللحن حول درجات متتابعة بلا قفزات واسعة أقصاها الرابعة أو الخامسة مع وجود حليات وزخارف لحنية بسيطة .

والمدائح النبوية تصاحبها آلات إيقاعية متنوعة مثل الرق والطبل البلدي والدف ، وهذه المدائح يغلب عليها الأداء الموزون بمصاحبة الإيقاعات البسيطة المتنوعة في اللحن الواحد ، ويتنوع الإيقاع تبعا للسرعة والبطء في الأداء ، ذلك لأن المدائح مرتبطة بحركة الذاكرين الذين يتمايلون يميناً ويساراً ويصدر عنهم صوت يشبه الهمهمة وهذه الحركة تبدأ مع أداء المدائح بسرعة معتدلة ثم تصل بالتدريج إلى أقصى سرعة وعندما يسرع الإيقاع يختلف الميزان من ٤/٤ إلى ٢/٤ وتختلط أيضا التراكيب الإيقاعية ومثال ذلك :



وأحيانا يرتجل العازفون فى بعض المداخل ايقاعات متنوعة مع مصاحبة اللحن فيختلف ايقاع الرق والدف والطبلة البلدى مثال ذلك *

نموذج من ابتداء الحمد وفتح بحمها صبه الإتيقات المتخلفه



وتعرضت بعد ذلك لموضوع هام وهو أن أعتنى
بالنصوص العظيمة التي أصبحت على مر الأيام
موضوعا للانشاد والتلحين فاذا واجهنا مداح
البوصيرى مثلا فاننا نسجل ما يمكن أن يطلق
عليه المعلم البارز في فن المدايح النبوية ، ذلك
لأن البوصيرى يعد من فحول شعراء القرن السابع
الهجرى وكانت قصائده من أروع القصائد التي
نظمت في مدح الرسول « صلعم » لذلك نجد
الشعراء المحدثين مثل أحمد شوقي ينظمون على
نهج البردة محتفظين بتقليد البوصيرى والذي
أصبحت مدائحه مشهورة بين العامة والخاصة على
السواء .

أما من جهة أسلوب الأداء فإن المداح في معظم الأحيان يبدأ بالصوت المنفرد وتترد المجموعة بعض الكلمات التي ينشدها المداح مثل - الله - عيني عيني - آه آه - ياه ياه - والمداح كثيرا ما يردد كلمة واحدة عدة مرات مثل - مدد - آيا ليل - يا نبينا يا ، ومثل هذه الكلمات تصل في التحليل الموسيقي إلى أربعة وعشرين مازورة ميزان $\frac{4}{4}$ وأحيانا يحدث تداخل بينهم إلى غير ذلك من ملاحظات في الأداء .

وناقشنى أستاذى الدكتور / عبد الحميد
يونس فى هذا الجانب التحليلى فوجدت أن له
دراية واسعة بالنواحى الموسيقية وله خلفية
عظيمة بملك النواحى بحكم ارتباط الأدب
الشعبى بالموسيقى والغناء وكنا نختلف فى
بعض النقاط ونتفق فى الأخرى حتى فرغت من
الجانب التحليلى من المدائح التى قمت بجمعها ،

هذا بالإضافة الى جمع وتدوين بعض المذاهب
النبوية المرددة عن طريق الاذاعة والتليفزيون
والتي لها عدة نوعيات كالتواشيح والابتهالات
والغنائيات التي تأتي على نمط ما يؤدي في الموالد

ولا أستطيع أن أوفيه بالكلمات حقه على توجيهي وتعليمي مما عاد على بالفائدة الكبرى وقد شرفني - رحمه الله - في ختام هذا العمل بأنه كان عضواً في لجنة المناقشة بصفته مشرفاً على بحثي وقد كانت لملاحظاته وآرائه الثرية والقيمة أثرها في أعداد هذه الرسالة وغيرها من رسائل في المعاهد الموسيقية العليا .

رحم الله العالم الكبير وعزاؤنا فيه أنه ترك جيلاً يحمل الراية من بعده ويواصل مسيرة البحث العلمي في الكشف عن خصائص الابداع الشعبي المصري والعربي ، ليس في مجال الأدب الشعبي فحسب ولكن في مختلف مكونات هذا الابداع الفني الشعبي من فنون الموسيقى وغيرها من فنون تعبيرية وتشكيلية .

رحم الله العالم الأستاذ الكبير رائد حركة الفنون الشعبية العربية وألهم تلاميذه ومريديه وأسرتهم وأصدقائه الصبر والسلوان .

والمدائح التي يرددونها الفنانون بجانب أعمالهم الفنية وعلى رأسها مدائح البوصيري وبعد ذلك قارنت بين النتائج التي استخلصتها من عملي الميداني وبين العروض المرددة اذاعياً وتليفزيونياً في مجال المدائح النبوية فمن هذه العروض ما أفاد من الانشاد الحي المتجول ، ومنها ما شجعت وسائل الاتصال السمعية والبصرية على ابداعه وأدائه من ناحية وعلى الاختيار والاقتباس في المجال الشعبي المردد من ناحية أخرى ، وركزت بطريقة الحال في المقارنة على الخصائص الموسيقية وقد حرص أستاذي الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس أن أوضح في هذه المقارنة الخصائص المميزة لكل نمط بشكل تفصيل .

لقد ذكرت في عجالة وتركيز شديد ما دار بيني وبين المرحوم الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس أثناء إشرافه على رسالة الماجستير



الموت

في الفكر الإغريقي

د. منيرة عبد المنعم كروان

منذ أن وعى الإنسان حقيقة وجوده في هذا الكون ، أدرك أن الموت هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة (١) . فهو النهاية الطبيعية والختمية لكل حياة ، بل أن الآلهة أنفسهم لا يستطيعون دفع الموت بعيدا عما هو عزيز لديهم حينما يحين أجله (٢) .

والموت عند هوميروس هو بصفة عامة انعدام تلك المميزات والخصائص التي تجعل الحياة جديرة بأن نحييها (٣) فالإنسان مكون من جسد وروح ، وعند الموت تترك الروح الجسد وتذهب للعالم الآخر ، بينما يبقى الجسد ، الجزء المادى القابل للفناء ، فريسة لما قد يفعله به الأحياء سواء خيرا أو شرا (٤) .

فبحلول الموت يتلاشى الإنسان بكل حيويته وفطنته وذكائه ، ولا يبقى سوى طيف لا حول له ولا قوة (٥) ، وهو ما أفزع أخيليوس أشد الفزع وجعله يصرخ قائلا أن الحياة على الأرض ولو كانت قاسية ، لهى أفضل من الجلوس على كرسي الحكم في مملكة الأشباح (٦) .

Homer : Ody, III, 236. (٢)

Taylor, H.O : Ancient Ideals, p. 171. (١)

Guthrie, W.K.C. : Orpheus and Greek Religion p. 149 «In Homer the generally accepted notion is that death is the negation of all the attributes that make life Worth living». (٣)

Taylor, H.O. : Op. Cit., p. 161. (٥)

Homer. II, I, 3. (٤)

Homer : Ody. XI, 485-491. (٦)

ولكن هذا النفور من الموت وعالمه لا يؤدي بالضرورة الى الجبن وتجنب ملاقاته الموت بأية وسيلة ، على العكس من ذلك فان هوميروس يمجّد الشجاعة في القتال ويعلى من شأن الموت في ساحة الوعى (٧) . وما دام الموت هو النهاية المحققة والحتمية ، سواء للمتقاعس الذي لا يعمل شيئا وللبطال المقدم الذي ينجز الكثير (٨) ، فمن الخير أن يموت الانسان بطلا ، على أن تلصق به صفة الجبن والتخاذل حتى في موته . وفي قصيدة «انساب الآلهة» يشرح هسيودوس قصة الكون والحليقة ويرى أنه في البدء كانت الفوضى ، وأن الكون نشأ من زواج السماء والأرض ، وأن الكون مر في بداية نشأته بحركة بطيئة لكنها متصلة من الفوضى الى النظام (٩) .

ولقد قسم هسيودوس التاريخ خمس مراحل : أولها عصر الذهب ، أى عصر السلام والكمال ، وفيه عاش الناس يرفلون في السعادة ، وكانت الأرض تنتج الطعام للناس من تلقاء نفسها وكان أهل ذلك الزمان لا تدركهم الشيخوخة ، ثم ماتوا ، وكان موتهم أشبه بنوم خال من الآلام . ثم خلق الآلهة جيلا آخر هو العصر الفضى ، وهو أخط منزلة من العصر الأول ، وفيه عاش البشر الى أن بلغ عمرهم مائة عام . ثم خلق زيوس جيلا آخر في العصر النحاسي ، رجالا أعضاءهم وأسلحتهم وبيوتهم من نحاس ، وحارب بعضهم بعضا فسلط عليهم زيوس الموت الأسود .

ثم عاود زيوس التجربة وخلق جيل الأبطال الذين حاربوا في طروادة ولما مات هؤلاء سكنوا بأرواحهم الحالية من الهموم في جزر الأبرار وجاء بعدهم عصر الحديد ، عصر الحزن والبغضاء لراحة فيه لأحد من الأسى والإرهاق نهارا والهلاك ليلا (١٠) .

هذه النظرة التشاؤمية التي قدمها هسيودوس

في «الأعمال والأيام» توضح بما لا يدع مجالا للشك أنه يرى أن البشرية تسير من سىء الى أسوأ ، لكنها مع ذلك تمدنا ببعض النقاط المهمة حول تصور هسيودوس للموت وللحياة فيما بعد الموت .

فالموت مقترن عند هسيودوس ، كما هو في الذهن الاغريقي عموما ، بالنوم ، ومن تحبهم الآلهة تجعل موتهم نوما هنيئا خاليا من الآلام . ولكن في أحيان أخرى يكون الموت عقابا ينزله الآلهة بالبشر لسوء سلوكهم وفسادهم مثلما حدث في العصر النحاسي .

ان حديث هسيودوس عن المصير فيما بعد الموت قاصر على الإشارة الى جزر الأبرار وانتقال جيل الأبطال اليها بعد موتهم . أما بالنسبة لمصير الموتى العاديين فلم يشر اليه هسيودوس ، وقد يكون ذلك لتوافق تصوره مع تصور هوميروس .

وفي مواكبة التطور السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي طرأ على المجتمع الاغريقي تطور الشعر من الملحمي الى التعليمي ثم الى الشعر الغنائي وذلك لتزايد احساس الفرد بذاته (١١) .

ومن أهم أشكال الشعر الغنائي الشعر الاليجي . ولقد نشأ الوزن الاليجي بادخال تطوير على الوزن السداسي الملحمي وذلك لجعله مناسبا أكثر للغناء (١٢) .

ولقد كان كالينوس من أوائل الشعراء الغنائيين الذين استخدموا الوزن الاليجي وله أبيات يحث فيها مواطنيه على الدفاع عن مدينتهم ضد الأعداء ، يقول فيها :

ان المدينة كلها لتحزن على موت رجل ذي قلب شجاع

وهو يبدو أثناء حياته كما لو كان نصف اله

(٧) د. لطفى عبد الوهاب : «عالم هوميروس» ، عالم الفكر ، مجلد ١٢ العدد ٣ لسنة ١٩٨١ .

(٨) Hesiod : Theory, 116-153. (٩)

Homer : IL, IV, 279-282. (٨)

(١٠) Hesiod : Works and days 1974, ff. عن التشاؤم في قصائد هسيودوس وتأثيره في المسرح الاغريقي

انظر : F. Solmsen : Hesiod and Aescholus, pp. 124, ff. .

(١١) يقول العالم M. I. Finley عن ارتباط الشعر بالمجتمع

«Poetry underwent a series of interesting changes, reflecting something» Finley M.I : the Ancient Greeks, p. 92,

(١٢) Bowra, C.M ; Early Greek Elegists, p. 6. (١٢)

فقوته حصن منيع يحمي من حوله
وهو ينجز وحده ما ينجزه رجال
عديدون (١٣) .

وهذه الأبيات تحت على القتال والموت فى ساحة
الوغي بشجاعة ، فلن يطمس الموت ذكر الأبطال
الشجعان بل ستظل شجاعتهم وذكرهم فى قلوب
أهل مدينتهم وسوف يكونون ويحزنون عليهم ،
وهو نوع من العزاء والسلوى . ومع نهايات
القرن السابع ظهرت اليجيات منرموس
الكولونونى العاطفية ، وفيها يتغنى ببطلولات
اغريق آسيا الصغرى وكفاحهم ضد اليلدين ،
لكنه يكرس الجزء الأكبر منها للحديث عن الحب
والشباب والتحسر على أيام البهجة والمرح النى
ولت واقترب الشيخوخة ومن بعدها الموت يقول
C.M. Bowra عن أشعار منرموس :

«On the whole his verses are full of a sweet
melancholy of a delicious sadness which
may come to a man after he has eaten and
drunk well. They recall those marvelous Eli-
zabethan songs which in a vigorous full-blooded
life of action lamented the futility of living
and the inevitability of the grave» (14)

ومن أجمل ما كتبه منرموس عن الحياة والموت :
« أننا كأوراق الشجر تنمو فى وقت الربيع »
والقى تسرع أشعة الشمس بتفتحها
وهكذا فأننا لا ندرى فى غمرة استمتاعنا بشبابنا
هل نخيب لنا الآلهة أياما سعيدة أم أياما قاسية
ان هناك قدرين ينتظرانك . الأول فيه الأسى
الذى تبعته الشيخوخة ، والثانى يعطيك هبة
الموت

فان عمر الشباب قصير وسرعان ما ينتهى
بمثل سرعة انتهاء فترة الغروب
وعندما تنتهى ساعتك وتمر

فان الموت بالتأكيد أفضل من الحياة » (١٥) .
ورغم نغمة الحزن التى تسرى فى هذه الكلمات ،
فان منرموس يرى أنه من الخير أن يموت الانسان
فى سن معقولة نسبيا قبل ان يتجرع مرارا كثوس
الشيخوخة وقبل أن يبلغ من العمر أرزله (١٦) .

وإذا ما انتقلنا الى أشعار تيرتايوس الأسبرطى
فسنجدنا بحق تجسيدا للشخصية الاسبرطية ،
لذا ظلت تغنى حتى بعد مضى عدة قرون على
وفاته (١٧) .

وتدور احدى مقطوعاته الشعرية حول مفهوم
الفضيلة ، وكيف يكون الرجل الفاضل فى حياته
ومماته من وجهة النظر الاسبرطية . وتصور
تيرتايوس للرجل الفاضل قريب الى حد كبير من
صورة هكتور كما رسمها هوميروس ، فهو رجل
يعيش ويموت من أجل شعبه ومدينته ويصور
الشاعر المكاسب التى تعود على الرجل الفاضل
فى موته وفى حياته ، وهو يقدم الموت على الحياة ،
مما قد يشير تعجب البعض ، لكن العالم
C. M. Bowra يقول :

The order need not worry us and is adopted
presumably because Tyrotoeus thinks that death
is more likely and more satisfactory in such a
case than life. (١٨)

يقول تيرتايوس فى هذه المقطوعة الشعرية ان
الرجل الفاضل اذا ما لقى حتفه دفاعا عن وطنه
فان ما سوف يجنيه فى موته سيكون عظيما .

« فسوف يرثيه الشباب والعجائز
وسوف تبكيه المدينة كلها فى أسى عميق
وسيبقى قبره علما يعرفه جميع الناس
وكذلك اولاده ، واولاد اولاده ، ومن يأتون من
بعدهم .

فلن تموت شهرته العظيمة أو اسمه
وانما سيظل خالدا ، حتى فى باطن الأرض » .

ان سيرة الرجل الفاضل سوف تبقى الى الأبد
بين أهله ، وسوف يتردد اسمه على الدوام بين
جدران مدينته . فهو سيبقى فى موته ، كما كان
فى حياته ، منتميا اليهم ، وسوف يحتفظون
بذكره فى قلوبهم ، وهذا هو الخلود كما تصوره
تيرتايوس .

وهو معنى قريب مما كتبه سولون فى أحد
أشعاره عن موقفه من الحياة والموت اذ يقول :

Bowra, C.M. : Op. Cit., pp. 17-18.

(١٤)

Frag. 1, 18-21. (١٣)

Frag 2, apud Bowra, C.M. : Op. Cit., pp. 19-20. (١٥)

Oliva, P. : The Birth of Greek Civilization, p. 173. (١٦)

Ibid, p. 66.

(١٨)

Bowra, C.M. : Op. Cit., p. 42.

(١٧)

« ليتنى لا أمضى الى الموت غير مبكى على
بل ليت أصدقائي يذرفون الدمع ويجزون لموتى »

فهو يأمل ان يبكيه الأصدقاء ، وان يشعروا
بالحزن والأسى لفقده عندما يموت . وهو معنى
يقترن بما كتبه تيرتايوس ، وان كانت رغبة
سولون مفرقة فى الذاتية ، بل فى الأنانية .

أما ثيوجنيس الميجارى الذى تنسب اليه الكثير
من الأشعار الحكمية ، فقد ازدهر حوالى عام
٥٤٠ ق م ، ولقد كتب العديد من القصائد التى
وجهها لصديقه الشاب كيرنوس .

ويرى ثيوجنيس ان قصائده تلك سوف تخلد
صديقه كيرنوس حتى بعد موته ، ويخاطبه قائلا :

وحتى فيما بعد ، عندما تهبط
الى ذلك العالم المظلم والكئيب
فان الموت لن يمحو شهرتك ، وانما
سيظل الناس يحفظون فى ذاكرتهم
اسم كيرنوس « (١٩)

ويؤكد ثيوجنيس هنا ان شعره يمنح أولئك
الذين يمدحهم حياة بعد الموت . وهذا الخلود
الذى يكفله الشعر ليس مجرد كلمة جوفاء ، وانما
هو بعث حقيقى للذين يخلدهم الشعر
ويمدحهم « (٢٠)

وفى بعض الأحيان يسود التشاؤم فى أشعار
ثيوجنيس ، فهو لا يأمل فى الحياة الدنيا ولا فى
الآخرة ، ويقول عن البشر :

« ألا يكونوا قد ولدوا قط هو أفضل ما كان
من الممكن ان يحظى به أبناء الأرض من القدر
أما اذا ولدوا بالفعل فعليهم ان يمضوا بسرعة
نحو أبواب هاديس ، ليرقدوا هناك فى القبر

تحت كومة من تراب الأرض » (٢١) . ولقد
انعكست هذه النظرة التشاؤمية فى تراجيديات
سوفوكليس .

ومع نهايات القرن السادس ق م بدأ فن كتابة
الابجرامات فى الظهور وظل يتطور حتى وصل
الى أقصى ازدهار له ابان العصر السكندري .
والابجرامه تخليد لذكرى أحد الاشخاص تنقش
على قبره . وأقدم ما عثر عليه من الابجرامات
يرجع الى نهاية القرن الثامن ق م لكنه وجد على
درجة من السوء لا تسمح بدراسته (٢٢) .

أما المثال الكلاسيكى للابجرامات فهو ما كتبه
Cleobulus على قبر ميداس Midas

ولقد أسهم سيمونيديس فى تطوير واثراء هذا
الفن حتى نسب اليه (٢٣) . وينتمى سيمونيديس
الى جزيرة كيوس . ولقد ولد قبل منتصف
القرن السادس ق م وعاش حتى سن متأخره ،
ولقد عاش بعض الوقت فى أثينا تحت حكم
بيزستراتوس ، ثم انتقل ليعيش فى صقلية .
وكتب سيمونيديس معظم أعماله فى القرن الخامس
ق م (٢٤) .

ولقد نظر سيمونيديس الى الموت على أنه كارثة
يمكن أن تحل بالانسان فى أية لحظة ومن ثم
يجب أن يكون مستعدا لها (٢٥) .

ويشارك سيمونيديس مع معاصره الأصغر
بنداروس فى نظرتة التشاؤمية ، فحينما نظر
بتأمل الى الحياة وجد الموت حاضرا فى كل مكان
وكل لحظة ، وراعه كيف تنتهى الحيوية والقوة
والثروة فى لحظات ، فكتب (٢٦) .

« ان كل الأشياء تنتهى الى خاربيديس المخيف (٢٧)
حتى الفضائل الكبرى والثروة »

Bowra, C.M. : Op. Cit., p. 166. (٢٠)

Bowra, C.M. : Greek Lyric Poetry, p. 312. (٢٢)

Oliva, P. Op. Cit., p. 177. (٢٤)

Frag, 9 D. (٢٦)

L. 243-247. (١٩)

L. 425-428. (٢١)

Bowra, C.M. : Greek Lyric poetry, p. 322. (٢٣)

Bowra, C.M. Op. Cit., p. 325. (٢٥)

(٢٧) كان خاربيديس وسكيلا فى الأساطير الاغريقية اثنين من وحوش البحر ، يعيشان فى كهوف تقع على طرفى مضيق

مسينا ، الذى يفصل بين ايطاليا وصقلية .

ويقال أنهما كانتا تسحران بحارة السفن المارة بهذا المضيق . ولقد كانت سكيلا فى الأصل حورية جميلة أحبها

جلوكوس ، وحينما طلب من كيركى أن تعطيها دواء الحب الساحر أعطتها كيركى سما حولها الى وحش . ويتجسد

خاربيديس على هيئة دوامة مخيفة قاتلة .

Lexicon universal Encyclopedia, Vol 17, S. Scylla and Charybdis.

ووهج الشمس الساطعة ، وأشعة القمر الذهبية
ودوامات البحر العاصفة
يتحدى كل ذلك بشاهد قبر حجري ؟
كل الأشياء أقل قدرا وقدرة من الآلهة
فهذا الحجر نفسه يمكن أن تسحقه أيد بشرية
وأحق من ظن أن مثل هذا الحجر يمكن أن يخلد
ذكراه « (٣٣)

في حين تأخذنا الشاعرة الليسبية الرقيقة
سافو من خضم هذه النظرة السوداوية للموت ،
والعالم الآخر . فهي تؤكد في أشعارها أن كل
من جنى من ورود بيريا (وتعنى بها الفنون (٣٤)
فسوف يخلد بعد موته وسيلقى مصيرا مشرقا
في العالم الآخر .

تخاطب سافو امرأة جاهلة لم تعرف شيئا من
الفنون فتقول لها انها ستتهيم في العالم الآخر ،
مهملة غير مأسوف على موتها . أما سافو فستبقى
أبد الدهر خالدة بفضل أغانيها التي ألهمها أياها
الآلهة (٣٥) . لذلك فإن سافو لا تخشى الموت ،
بل انها في بعض اللحظات تتوق للملاقاة ، فعندما
تشتد بها المحن ، وتضيق بها السبل لا تجد
المهرب أو الخلاص سوى في الموت . ولقد عبرت
عن هذه الرغبة بدرجة عالية من الصدق يجعل
من يقرأ أشعارها يلتمس رغبته الأكيدة في
الموت « (٣٦)

فقد كتبت سافو : (٣٧)
« أن رغبة في الموت تملكني ، والتشوق
الرؤية شواطئ أخرون الندية
المغطاة بأزهار الموتى »

ومن المحتمل أن سافو كانت تأمل في أن تلقى
نفس مصير أورفيوس وأن تسكن السهل الألوسي
بعد موتها ، وتبقى خالدة في ذاكرة الزمان (٣٨)
أما الشاعر أناكريون الذي ولد عام ٤٧٠ ق م ،

ولقد ساعد على تقوية هذا الشعور تجاه الموت
في نفس سيمونيديس عدم انضمامه لأي من
العبادات السرية ، الأورفية وغيرها ، التي كانت
تعد أتباعها بحياة سعيدة في العالم الآخر وتنزع
من نفوسهم الخوف من الموت (٢٨) .
ولقد كتب سيمونيديس عن الانسان والموت
يقول :

« ان قوة البشر ضئيلة ، وان ما يخططون له قول
يسعهم تحقيقه .

ففي حياتهم القصيرة لا ينالون سوى المتاعب
ثم ينقض عليهم الموت الذي لا مهرب منه ، وبدون
تمييز يساوي بين النبيل والوضيع « (٢٩) .

وفي أحد أشعاره التي يخاطب فيها كلياس
بمناسبة موت صديقه ميچاكليس يقول
سيمونيديس :

« كلما رأيت قبر ميچاكليس

فأننى أشفق عليك ، أيها الشقي كلياس ، لما
لقيته « (٣٠)

فالموت لا يثير في نفس سيمونيديس سوى
الحسرة والالام والحزن ، فلا أمل فيما يأتي بعده
ولا تطلع لحياة أخرى .

ولقد برع سيمونيديس أكثر ما برع في كتابة
القبريات ، حتى أصبح هذا الفن ينسب اليه
دون غيره (٣١) .

ولكنه ، مع ذلك ، يسخر من أولئك الذين
يحاولون تخليد أنفسهم سواء ببناء التماثيل
الضخمة ووضعها فوق القبور ، أو بكتابة شواهد
القبور الفخمة ، ويقول عنهم : (٣٢) .

« من أولئك الذين يثقون في قدرتهم الذهبية
سيمندح كيلوبولوس من ليندوس
عندما يتحدى الأنهار الخالدة والزهور الربيعية
الليانة

Frog. 9, D. (٢٩)

Bowra, C.M. Greek Lyric Poetry, p. 324. (٢٨)

Ibid., p. 322. (٣١)

BoWra, C.M. : Greek Lyric poetry, p. 341. (٣٠)

Frag, 581. (٣٢)

(٣٣) هذه ترجمة د. أحمد عثمان لهذه الشاعرة سيمونيديس والتي نشرها في كتابه الشعر الاغريقي . تراثا

انسانيا وعالميا ص ١٦٢ .

(٣٤) بيريا هي مقاطعة في شمال تساليا ويقال ان ربات الفنون كن يسكنها .

Frag. 55. (٣٥)

Bowra, C.M. : Greek Lyric Poetry p. 192. (٣٦)

BoWra, C.M., Greek Lyric Poetry, p. 207. (٣٨)

Frag 95, 11-13. (٣٧)

والذى كتب العديد من الأشعار الجميلة التى تمتاز
بسلاسة لغتها ، فقد تملكته مشاعر الكراهية
تجاه الموت والشيخوخة .

وفى خوف من تارتاروس
فاننى انتحب ، فأعماق الموت مخيفة ، والطريق
الى تارتاروس صعب ، وليس هناك من سبيل أن
نزل اليها كى يصعد مرة أخرى « (٣٩)

وانا كريون - كما يقول C.M. Bowra

لا يسمح بأية أفكار خادعة حول فكرة الموت
ولا يرى أى عزاء فى اقتراب الشيخوخة ثم
الموت (٤٠) وأعظم الشعراء الغنائيين الذين
عرفتهم بلاد الإغريق هو بنداروس ، وله من الثقل
فى مجال الشعر الغنائى مثل مالهوميروس فى
مجال الشعر الملحمى ، ولكن الاختلاف بينهما
حول الموت والعالم الآخر اختلاف بين .

فبينما يرسم هوميروس صورة باهتة لحياة
الأرواح فى العالم الآخر ، صورة تخلو معالمها من
الوضوح والتحديد ، فان بنداروس يقدم من خلال
أشعاره صورة مختلفة تمام الاختلاف ، وهو يؤمن
بأن الموتى يحاسبون بعد موتهم على أفعالهم فى
الحياة الدنيا ، وأن كلا من الصالح والظالم يلقى
مصيرا يتفق وما قام به من أعمال فى دنياه (٤١)
ويقول السيد Nor Wood ، عن أشعار

بنداروس حول الموت :

Concerning the soul and its destiny pindar has
left us passages that are among the most beau-
tiful and impressive that he, or indeed any other
Pagan, ever Wrote». (٤٢)

وفكرة خلود الروح فكرة قديمة ومطروقة ،
لكن بنداروس هو أول من وضح أن الروح خالدة
لأنها الالهة (٤٣) ، فهو يقول :

« ان أجساد جميع البشر خاضعة للموت القاهر
أما ذلك الطيف (الروح) الكامن فى داخلهم فيبقى
لأنه وحده آتى من الآلهة ، فهو ينام
حينما تنشط الأعضاء ، وعندما تنام ، فانه

يطلعنا فى أحلام عديدة على ما سيأتى من نعم
ونقم « (٤٤)

وفى « الأوليمبية الثانية » تظهر لأول مرة فى
الأدب الأوربى عامة فكرة أن الموتى فى العالم الآخر
يحاسبون على أساس أخلاقى بحث . فقد كتب
بنداروس :

ان أرواح الموتى الشريرة تلقى جزاءها هنا .
فتحت الأرض هناك من يعاقب على الخطايا التى
ارتكبت فى الحياة الأولى .

وهو يلقى حكمه فى عدوانية وصرامة .
لكن أرواح الصالحين تنعم دائما بأشعة الشمس
وهم يحيون حياة سهلة ميسرة

ان أولئك الذين حفظوا إيمانهم يحيون
حياة خالية من الدموع بجانب الآلهة ، أما الآخرون
فيعيشون فى عذاب لا تستطيع عين أن تراه
أما كل من تحمل ، وحفظ روحه نقية ، لمدة ثلاث
دورات

فانه سينقل الى برج كرونوس عبر طريق زيوس
وحول جزر المباركين تهب رياح المحيط
وتشع الزهور الذهبية ، بعضها (سقط) على
الأرض

من الأشجار المتلاثة ، وبعضها يعيش فى المياه
وسوف تزين أيديهم وجباههم أكاليل مما جلدوه
بأنفسهم

بينما يجلسون بجانب عرش رادامانثوس ، الذى
عينه زيوس القوى .

ليقدموا له المساعدة كمستشارين عادلين

فى هذه الأوليمبية تظهر بوضوح تأثيرات
العقيدة الأورفية ، ويؤمن بنداروس أن كل من
تلقى أسرار هذه العقيدة سوف يلقى مصيرا
أفضل بعد الموت . وهو ما يذكره أيضا فى
« المراثى » : (٤٦)

Ibid., p. 306. (٣٩)

Ibid., p. 306 «Ana Creon allows himself no illusions and no consolation about old age (٤٠)
or death».

Muller, K.O : History of literature of Ancient Greece, p. 229. (٤١)

Ibid., p. 61, (٤٣) Norwood, C : Pindar, p. 60. (٤٢)

Pindar : Second Olympian, VU 56-80. (٤٥) Frag. 116. (٤٤)

Frag. 121, 137, a. (٤٦)

مبارك هو ذلك الذي رأى هذه الأشياء
قبل رحيله الى باطن الأرض فقد عرف نهاية الحياة
كما عرف بدايتها على يد الاله زيوس

هذه الاشارات والشذرات وغيرها تعكس
تعاليم العقيدة الأورفية (٤٧) ، بل أنها تشبه في
مضمونها « الألواح الذهبية » التي كانت توضع
في قبور الموتى من أتباع تلك العقيدة (٤٨) .

وإذا ما انتقلنا الى المسرح الاغريقي ، وهو قمة
تطور هذه الأشكال الفنية والبوتقة التي انصهر
فيها الموروث الأدبي ليخرج في صورة أكثر كمالا
وبهاء ، سنجد أن الاله ديونيسيوس ، الذي انبثق
المسرح من طقوس عبادته ، قد ذاق مرارة الموت
على يد التيتان لكنه بعث مرة أخرى ، فهو لذلك
يجسد الحياة والموت معا .

**والموت والعالم الآخر هو الموضوع الذي تكرر
له هذه المقالة ، ونعالجه تفصيلا من خلال
عناصره المختلفة ، لكننا نود هنا أن نستخلص
بعض الآراء التي وردت في التراجمات الاغريقية
حول الموت .**

فالموت هو النهاية الطبيعية لكل حياة وهو
آخر رحلة يقوم بها انسان (٤٩) . لذلك لا يجب
الحكم على انسان بأنه سعيد أو شقي الا بعد انتهاء
هذه الرحلة ، أي بعد موته (٥٠) .

والموت في جذ ذاته كريمة ، والخوف منه من
أبرز العوامل التي شكلت اللاهوت الاغريقي (٥١)
ولقد ظهر الخوف من الموت في كل ما خلفه
الاغريق من شعر ملحمي وغنائي ومسرحي ، وحتى
في الرسوم والنقوش الجنائزية .

ولعل أبرز ما يوضح خوف الاغريق ونفورهم
من الموت ، انهم اعتبروه نوعا من الدنس (٥٢) فمن
العادات الاجتماعية التي شاعت في أثينا وضع
اناء يحتوي على ماء نظيف بجانب بيت المتوفى

ليغسل كل من يخرج من البيت يديه ويظهرهما
من دنس الموت (٥٣) .

رغم الخوف والكراهية المتأصلة في نفوس
الاغريق تجاه الموت ، فإن بعض الشخصيات
المسرحية كانت تتشوق اليه وترى فيه الخلاص
والراحة . ولا يعنى هذا أن ذلك كان سمة عامة
في المسرح ، لكن بعض الشخصيات تفضل الموت
على الحياة بسبب ظروفها الخاصة : فعندما تصبح
آلام العيش أكثر مما يحتملها انسان ، فليس
هناك أفضل من الموت .

وعندما يفقد الانسان كل أمل في الحياة ويرى
أن لا شيء هناك يستحق أن نحيا لأجله ، فإنه
يفضل الموت على حياة هذا طابعها . وعندما يكون
لزما على انسان أن يلقي الموت فيجب أن يلقاه
بشجاعة ولا يجبن في مواجهته ، فالموت المشرف
لا يقل في قدره عن الحياة ذاتها .

ان أهم ما يحزن اليكثرا في حادثة مقتل أبيها
أجاممنون ، هو الطريقة المهينة التي مات بها
وليس الموت نفسه ، فلو أنه مات ميتة تليق به
في ساحة الوغى لما حزننا كل ذلك الحزن وهناك
ملحوظة أخرى نخرج بها من المسرحيات تتعلق
بنظرة الاغريق لموت الرجل وموت المرأة .

اذ يبدو أن الوضع الاجتماعي المتدنى للمرأة
الاغريقية ، ونظرتهم اليها باعتبارها مواطنا من
الدرجة الثانية ، قد انعكس في تقييم المجتمع
لموتها . فقد نظر المجتمع الاغريقي لموت الرجل
على أنه كارثة كبرى ، فهو يحمل اسم العائلة
وبموته ينتهي ذكرها ، لكن موت المرأة ليس بذى
قيمة لذلك تقول افيجينيا لاورسيس انها على
استعداد أن تموت بنفس راضية كي تنقذه ويصل
بيته سالما لأنه بموت الرجل تنهار الأسرة ، أما
موت النساء فلا قيمة له .

Norwood, G. : Op. Cit., p. 61 , Dickinson, G.L : The Greek view of life, p. 40. (٤٧)

Adkins, A.W.H. Merit and Responsibility. p. 141. (٤٨)

Idem : TPAX. 874-875. (٤٩)

Ibid, 1-3.

Brandon, J.G.F : The Judgment of the Dead, p. 95.

«The fear of death was the primary which, inspired the eschatology of both Greek and
Graeco-Roman society». Adkins, A.W.H. Op. Cit., p. 89.

Ghul and Koner : The life of the Greeks and Romans, p. 290.

ولقد ظل الموت لغزا محيرا لا تستطيع عقول
البشر أن تفسره . ورغم تعدد المذاهب الفلسفية
والمعتقدات الدينية التي تناولت ظاهرة الموت ،
ظل الموت غامضا . وسيظل كذلك لأنه الشيء
الوحيد الذى لم يستطع الانسان - رغم كثرة
منجزاته وعظمتها - أن يجد له علاجاً ، أو أن
يفلت من بين برائته .

ويتكرر هذا المعنى مرة أخرى على لسان افيجينيا
حين تقول انه من الأفضل أن تموت عدة سيدات
لو أن ذلك يحفظ لرجل واحد حياته . ورغم
أن هذه الإشارة محددة بزمن الحرب ، فإنها
تنطلق كذلك من نظرة المجتمع وتقييمه للمرأة
حية وميتة .



التكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ومستقبل الحرف التقليدية



د. هانى جابر

التخطيط لمستقبل الحرف التقليدية فى مصر ، عملية انسانية وقومية بالدرجة الأولى . عملية تستهدف النظر الى مستقبل الابداع فى الأمة وآثره على الأجيال المتعاقبة . والتخطيط لها نوع من الالتزام القومى للحفاظ على الشخصية الثقافية المصرية بحيث تتمكن من فرض دورها - بعد ذلك - على النواقع المتجدد ، وسط كل المتغيرات الثقافية العالمية . ووسط المستجدات المعاصرة فى مجالات التكنولوجيا وعلوم الفضاء وأدواتها وإمكاناتها الضخمة المتطورة .

ولأهمية هذا الموضوع ، أصبح التخطيط لهذه النوعية من الثقافة فى الوقت الحاضر ، أمرا حضاريا يعبر عن الأنهم المتكامل للدور الأكثر أهمية لهذه النوعية من الثقافة باعتبارها مدرسة الشعب التاريخية . وأهمية هذه المدرسة - حين الحفاظ عليها - تعود الى دورها فى تأكيد النواحي التاريخية والابداعية والانتاجية فى شخصية الفرد المصرى ، وإلى دورها فى تشكيل الجوانب الاقتصادية الفعالة للمجتمع المحلى والقومى .

نوع من التخطيط القطرى له أبعاده الاقتصادية التى صاحبت عملية بناء أول منشأة انتاجية حرفية فى التاريخ القديم ، حيث دفعت الحاجة الى الشئ الى انتاج الشئ الذى يلبي اشباع هذه الحاجة . ومنها تراجعت هذه الخاصية النفعية .

من نتائج نظرنا على موضوع مستقبل الحرف التقليدية ، اتضح أن بقاء أية حرفة فيها راجع فى الأصول الى أهم خواصها العملية ، وهى النفعية التى تعبر عن وظيفتها فى الحياة داخل المجتمع . والنفعية من وراء المنتج المادى ، هى

وجدت نفسها فى حالة تراجع دائم أمام الظاهرة
العصرية بتخطيطها العلمى وانتاجها الآلى والاعلام
عنها . (شكل ١)

وكان أن ضعفت الخاصية النفعية فى المنتج
التقليدى ، بعد أن فقدت الحرف التقليدية
وطيبتها ، التقليدية وبالتالي فقدت حضورها فى
حياة المجتمع مما أثر على بقائها واستمرارها .
وهذا هو لب المشكلة ومحورها الذى يهدد وجود
ومستقبل الحرف التقليدية ويعرضها للتوقف .

وكان على التخطيط البحث عن الهدف الذى
يجب الوصول اليه وهو النظر الى مستقبل
الحرف التقليدية ، ودراسة العناصر الأخرى
المتداخلة فى بنية الثقافة المادية والمصاحبة للوظيفة
النفعية . لتبدأ بعدها الدراسة فى تفهم أهم
هذه العناصر وهو العنصر الاقتصادى كبعد
تخطيطى لمستقبل تلك الحرف . ثم تقديم النظرة
العملية بالاتجاه الإيجابى فى الوقت المناسب
وبالشمول الواعى فى الأصول والسياسات
والمبادئ ، والتى تحكم طبيعة العنصر الاقتصادى
والتى يمكن توظيفها مع النواحي الثقافية
والتعليمية . وبأحسن الوسائل العلمية وبأفضل
الأساليب الجمالية وأوضحها عمقا فى الذوق
المصرى الخالص .

وفى اعتقادنا أن هذا الاتجاه التخطيطى
سيحقق الانماء المطلوب لأكثر عائد ثقافى
واقتصادى إذا تم من خلال الأهداف المعلنة ،
من قبل الهيئات المعنية وهى بلا شك أهداف
تسعى الى تحقيق نوع من الحماية لمستقبل
الحرف التقليدية من واقع مسئوليتها التاريخية .

★ ★ ★

البعد الاقتصادى فى مقابل المنظور التاريخى
للحرف :

التخطيط الشامل لهذا الاتجاه ، وهذه
النوعية من الثقافة الانتاجية الشعبية الآن فى
أغلب الدول . لا ينحصر فقط فى المنظور التاريخى
لها . وإنما أصبح موضوعا اقتصاديا له أبعاده



شكل (١) صورة لأحد الحرفيين فى مجال الإبداع الفخارى
التقليدى وهو يعبر عن الظاهرة الشعبية انسانيا واجتماعيا .

وكان ذاك التخطيط فى مثل هذه النوعية
الثقافية ذا اتجاهين متقابلين يمثلان الحرفى ،
وانتاجه من جهة ، والمجتمع وقدرته على الاقتناء
من جهة أخرى . وهو المصدر التمويلى لاستمرار
الحرفة . وكان للبعد الاجتماعى أن يؤكد بدوره
أهميته على الحرفة وعلى مستغليها ، مما أضفى
على الظاهرة كلها صبغة ثقافية تقليدية وأكسبها
حضورها المستمر .

وعلى هذا ، أصبحت الثقافة التقليدية تؤدى
دورها كدافع على الانتاج ، والاهتمام بتشكيلاتها
الجمالية من قبل الحرفيين ، واستمر هذا
الأسلوب بهذه الكيفية حتى وقت قريب . حين
اصطدمت الثقافة التقليدية بانتاجها بالظاهرة
الانتاجية المعاصرة ووسائل انتاجها المتقدمة
وخاماتها المستحدثة وتصميماتها الجذابة ،
واصطدمت بعنف مع ثقافة التكنولوجيا . ويمكن
أن نشير بالتحديد الى أن الظاهرة التقليدية كلها

شكل (٢) صبي في أحد مصانع الفخار التقليدي يعكس كل المقومات التقليدية والتي ستختفى مع التغيرات الثقافية والتحول الاجتماعي ، باعتبار أن هذه المقومات تمثل تناقضا مع الظاهرة المعاصرة .



والذي لا شك فيه ، أن هذا الاتجاه يحتاج الى جهود جبارة ، والى تحقيق دقيق والى تخطيط شامل ، والى امكانيات تمويلية واضحة قادرة على تنمية الحرف التقليدية والبيئية أيضا . كما أنه اتجاه يحتاج الى اجراءات عديدة منها دراسة الأصول الانتاجية للحرف - والاهتمام بالكشف عن مدى قابلية هذه الحرف للمعايشة مع أدوات العصر من حيث الميكنة الحديثة والخامات المستحدثة ، علاوة على دراسة المقومات الفيزيائية في البيئة ومواردها الطبيعية وامكانياتها البشرية القادرة على تفهم الأساليب الانتاجية المتطورة المعاصرة .

التاريخية ، تتناول فيه مجموعة أفكار التخطيط وأركانها التطبيقية وملامحه الانسانية والبيئية . والتي تشتمل كل القيم الابتكارية والأصول الجمالية مع النظر الى كل المدركات الاجتماعية وردود أفعالها لدى مواطنيها في سائر جوانب النشاط الانتاجي للحرف التقليدية ، وتمتد النظرة أيضا لتشمل بعد ذلك الحرفى كموهبة ذاتية وخبرة مكتسبة ، وشخصية لها أهميتها كحامل للمأثورات الشعبية .

وهذه الدراسة ، هي محاولة أولى تقدم البعد الاقتصادي للظاهرة الانتاجية على المنظور التاريخي لها ، باعتبار أن البعد الاقتصادي في الحضارة المعاصرة هدفا استراتيجيا تنمويًا يساعد على استمرارية الحرف وحمايتها من الاندثار ، كما يعتبر عمقا استثماريا منظورا للظاهرة الانتاجية وخواصها الحرفية . فضلا على أنه يساعد على الارتقاء بالحرف وبوسائلها الانتاجية وزيادة كمياتها ويربطها بالمعاصرة بدرجة تحقق معها ولها مردودا وعائدا اقتصاديا له دور في التنمية الشاملة ، ودور في تعميق الثقافة . ولو قدرنا هذه الدراسة حق قدرها في اتجاهها لأدركنا ما تقوم به بعض الدول الاسيوية والأوربية حاليا من انتاج أعمال شعبية تنتمي لبلدان أخرى بصورة آلية وباخراج مشوق لتحقيق لنفسها عائدا اقتصاديا كبيرا .

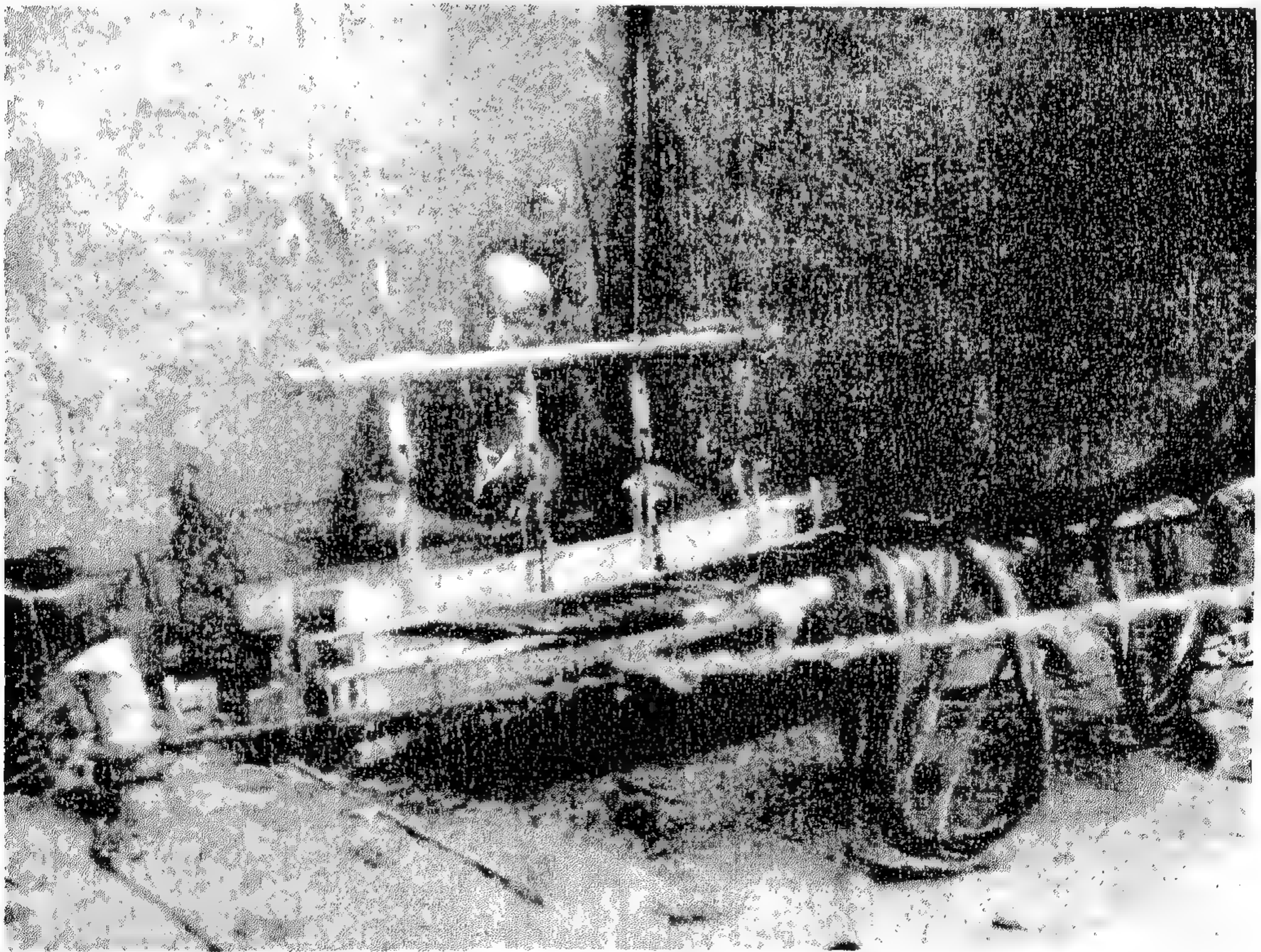
ولأن هذه الدراسة ومحورها الرئيسى ، تسير في الاتجاه الواقعى الملموس فى تقديرنا ، فانها لا تستهدف فقط العمليات الفنية المعتادة والاجراءات الأولية فى مبحث الفولكلور ، ولا تستهدف استنباطا لافتراضات اجتهادية فردية حول المعانى والصيغ التى تكمن فى التراث الشعبى ، وانما تستهدف النظرة على المستقبل لذا فهي تعتمد على دينامية الزمن وحركة التطور ، ولا تبحث فى الماضى لتقف عنده . وهذه الدراسة ومحورها الرئيسى يأخذ الحاضر بكل جوانبه التاريخية فى حالة من التوافق ومن التكيف الواضح مع الخواص الجديدة للتكنولوجيا وثقافتها المعاصرة .

متناسقة بينهما من المعارف والخبرات
وفى فئاعتنا أن هذا التحريك يمثل القوة
الحقيقية لاستمرار هذه النوعية من الثقافة
وانتاجها . كما يمثل احدى دعوماتها لتكون بعدها
- هذه الثقافة - قادرة بتأثيرها على تكوين جوهر
جديد لها يعيش في صلب العمليات الانتاجية
المعاصرة ، وليكون دافعا على النماء المتوازن مع
كل الامكانات المعاصرة التي تحيط بها .

والاتجاه نحو الانتاج المعاصر طبقا لخطوة
تنموية يحقق للحرف وظيفتها الاجتماعية . فعن
طريق هذا يتم توظيف المنتج اقتصاديا ، والذي
يعمل على تأكيد تقدير الجماعة للانتاج
المعاصر ، ليؤلف بين الحرفة والجماعة ويقرب
بينهما ، وعندئذ تتواجد على الساحة الاجتماعية
ثقافة جديدة لها مدلولاتها العصرية . وهذه
المدلولات العصرية يتم استنباطها بشكل ديناميكي
من عوامل ثقافية تقليدية ومن عوامل ثقافية
معاصرة ، ويتم تشكيلها نتيجة التفاعل الدائم مع
امكانات العصر وأدواته . كما أن التعبير عن هذه

أيا كانت الاتجاهات في فهم طبيعة هذه
الدراسة واتجاهاتها التي نطرحها في موضوعنا
هذا . فيجب ان نقرر من البداية ، انه أسلوب
حتمى لبقاء الحرف التقليدية كظاهرة ابداعية
وانتاجية ، وللحفاظ على المنظور التاريخي العملي
لها . وأن نقرر معها أيضا أن لحتمية هذا
الأسلوب فقد طبقتة عديد من الدول في صور
تتفق مع طبيعة خططها القومية ، وذلك بالتخطيط
المستمر على مستويات مختلفة في السياسات
التنموية والثقافية . كما تجتهد هذه الدول في
تقوية الوجود الذاتي الجمعي عند الأفراد وبالتالي
عند المجتمع ككل ، للحفاظ على مدرسة الشعب
التاريخية الابداعية الانتاجية . مع رسم الأهداف
والسياسات الكبرى الخاصة بالحرفيين ليتحركوا
من خلالها . وينتقلون ويتطورون بفضلها من حال
الى حال أخرى .

ومن الأهمية أن نشير الى أن هذا العمل هو
بمثابة تحريك للثقافة الشعبية نحو المعاشة
مع الثقافة المعاصرة . وذلك بحصيلة متبادلة



٣ - نول شعبي من اقليم يتميز بأنه غائر في الأرض



شكل ٤

حرفى من الفسقاط فى مجال الفغاريات التقليدية

الجديدة والتعود عليها والاستقرار على مظاهرها .

والحقيقة أن التاريخ العام للحرف التقليدية، يؤكد على أنه نولا قدرة الثقافة الشعبية على التفاعل مع الثقافة الجديدة لكل عصر ، لما كان ثمة شيء من ذلك التاريخ ، ولولا قدرة التفاعل بينهما لما كان هناك مسلك ابداعي متطور أى لما كان هناك تنوع فى الثقافة المادية على الإطلاق .

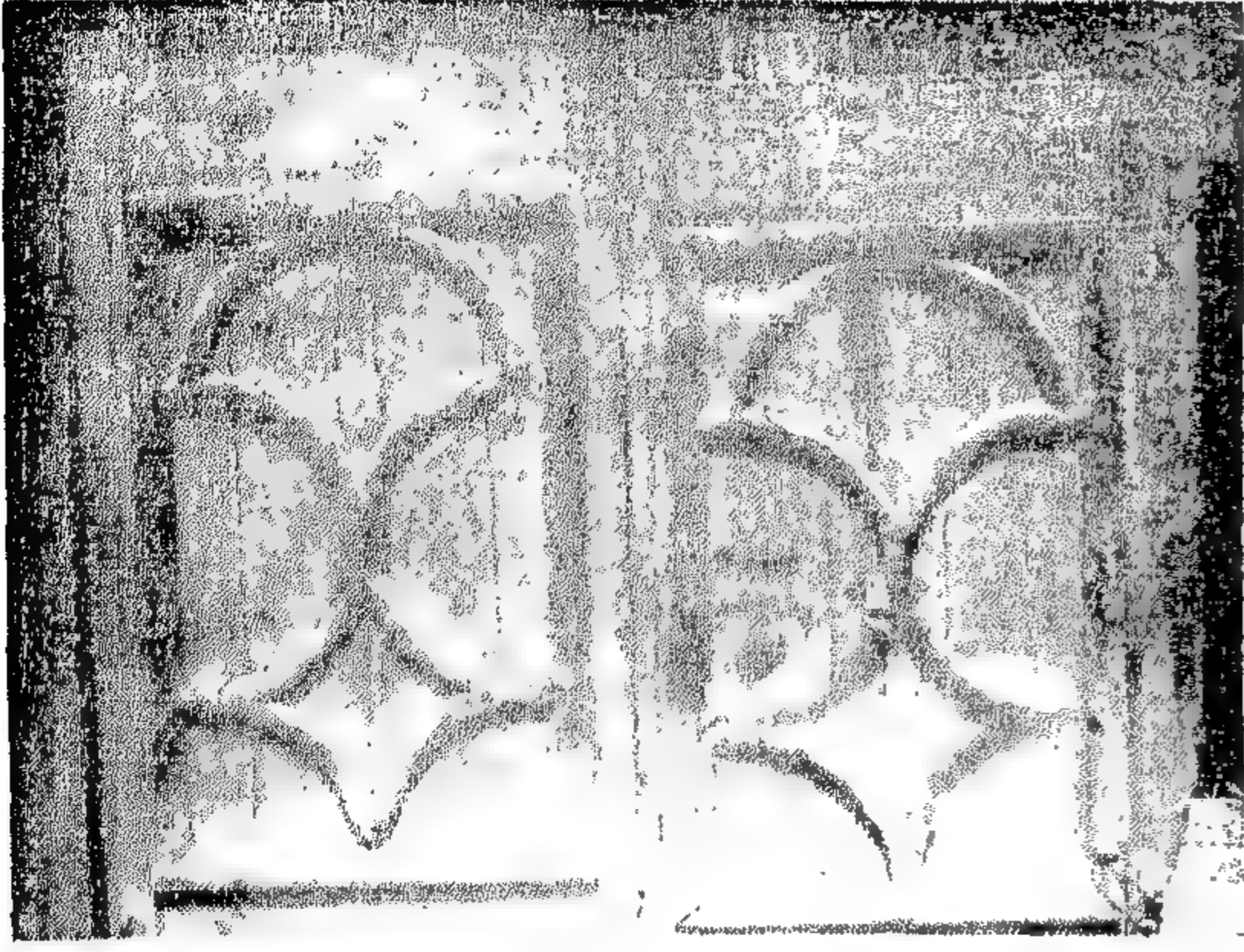
قصدا بالمنظور التاريخي ، الرؤية المتعاطفة مع ماضى ومكونات ظاهرة الحرف التقليدية ومن خلال بعض المشتغلين فى هذا المجال المبحثي . وهذه الرؤية بمثابة النظرة المتعاطفة مع تاريخ الثقافة المادية والمتمثل فى ماضيها : وأصحاب تلك النظرة يأملون أن تظل هذه النوعية من الثقافة بسكونها المجهود فيها اجتماعيا وإنتاجيا . وأن تظل تلك الثقافة تدور حول محدودية

المدلولات بجميع أدواته وأقسامه وعملياته ومهاراته ، يعتمد على التجريب المستمر وعلى العلم المتطور وعلى نمو المعلومات ، وعلى نتائج الأجهزة الحديثة .

وعلى ذلك يتضح لنا التباين بين الثقافة الجديدة والثقافة التقليدية . فالنوعية الأولى هى ثقافة معلومات ونتائج ، وثقافة حقائق ومرونة ، وهى ثقافة تنعكس عن تصور ابداعي عقلاني عن الحياة واحتياجاتها الواقعية ، كما أنها - الثقافة الجديدة - لها طبيعة المناورة الانتاجية والقدرة على المنافسة وعلى التفرد الابداعي ، وهى بذلك قادرة على تحقيق تبادل الخبرات والافكار والتصورات وما اليها من منتجات اليدين والاحساس الوجداني مع الثقافات الاخرى المحيطة بها . الى جانب أن خواصها الواقعية تمكنها من انتاج نوعيات جديدة لها طابعها الشعبى أو الجماهيرى لبيئات أخرى لتقوم بتصديرها الى أسواقها بعد ذلك . وهكذا عكس الثقافة التقليدية المحافظة على أصولها وطبيعتها والتي تدور غالبا حول نوعية محددة من الانتاج والأسلوب والأداة والهدف .

ونستطيع أن نقول ان هذه الثقافة الجديدة - مع مرور الوقت - بعد أن تكتسب جماعيتها وتفرض عناصرها ستصبح موروثا جديدا للشعب تتزايد فى خواصها لتحفظ وتؤرخ وتدرس ، ولتنتقل من جيل الى جيل كتاريخ مدون ومروى فى سلسلة من الحلقات المترابطة التى تلى بعضها بعضا ، وتصحب فى مسيرتها مفرداتها لتؤدى بعضها الى بعض ، وهذه هى ايجابية حركة التطور وحركة الثقافة .

نخلص من هذا كله أن الثقافة الجديدة قادرة بما لديها من عوامل التجريب والتفرد الانتاجي، وحرية الانتخاب الابداعي للمنتج ، على بناء مثل عليا مشتركة من تصورات ابداعية وإنتاجية تكون بدورها مؤثرة على الظاهرة التقليدية للمأثورات الشعبية بشكل عام وعلى الأخص المادية منها ، وبعدها تصبح الثقافة الجديدة ، بعد توافر أركانها البنائية وبعد وضوح رؤياها الابداعية وسيلة الشعبين لانتقاء معارفهم



شكل ٥

اشغال الخشب للأبواب ، تجميع يدوى بمنطقة الفيوم

وعلى الرغم من الاسهامات البارزة فى علم النفس والتربية والطب النفسى فى هذا المجال ، الا أن علم الاجتماع يقدم الآن عن طريق الدراسة المقارنة حقائق اجتماعية وثقافية على درجة كبيرة من الأهمية تعاون على رسم الخطط والطرق والمناهج الملائمة لنجاح عمليات التنشئة الاجتماعية .

أن التكنولوجيا أصبحت حقيقة فى حياة الفرد والجماعة والمجتمع من حيث أدائها لدورين أساسيين : أحدهما فى كونها وسيلة لتحقيق أهداف معينة اجتماعية واقتصادية وثقافية وثانيهما فى كونها غاية كأدوات ، يتطلع المجتمع كله كما تتطلع الأسرة لاقتنائها . ومن هنا جاء تأثيرها فى مجرى التغير الاجتماعى الذى يمر على الأسرة فيما يمر . ومن هنا يمكن اعتبارها عاملا خارجيا فى تغير الأسرة ، كما أنها يمكن عند تبني أدواتها ومعناها وأيديولوجيتها أن تصبح فى الأسرة عاملا داخليا . أو ربما كانت عاملا وسيطا تعبر من خلاله التغيرات من الداخل أو من الخارج على حد سواء . أو ما من شك أن تأكيد النظرة التكاملية الى بناء الأسرة ، أو الى وظيفة من وظائف الأسرة ، فإنه خلى بأن يؤثر فى الأجزاء أو الوظائف الأخرى عن طريق التابع أو الانتشار » (٢) .

وظائفها التقليدية وحول إمكاناتها الانتاجية البدائية والبسيطة ، وبأسلوب عملها المتوارث . ومن الخطورة فى هذا الاتجاه أنهم يطالبون ببقاء الظاهرة الانسانية المصاحبة للحرف بوضعها القديم وبأشكالها المعتادة عليها . دون أن يظروا عليها أى تحريك أو تغيير أو معاشية مع الظواهر المعاصرة . أى أن هذه النظرة تدعو الى التمسك بالمنظور التاريخى كظاهرة تقليدية للحرف . وفى مطلبها هذا اتجاه مثالى أكثر منه معاشية لدوافع واشكالياته المعاصرة . وإذا اراد المجتمع أن يحيا حياة خصبة ناضجة ناجحة ، فإنه لا بد له من التخلص مما يوقف عجلة تحضره وارتقائه ومما يجعل هذه العجلة تدور دورانا لا خير فيه ، لا بد له وهو يعيش فى حاضره من أن ينظر الى الماضى ويتطلع الى المستقبل ويجعل حياته التى يحياها فى الحاضر وحدة موحدة يتمثل فيها الماضى والحاضر والمستقبل جميعا » (١) .

ونشير بعد ذلك الى أن بقاء الحال على ما هو عليه ، هو نوع من الاندثار للمقومات الثقافية المادية والقضاء فى ذات الوقت على تاريخها أيضا ، لتصبح مع الأيام ذكرى فى ضمير الأمة ، وتاريخا فى وجدان الأجيال . ولا شك أن اختفاء تلك المقومات ستؤثر سلبا عميقا على ملكة الابداع الفنى فى مجال الحرف وعلى الأجيال القادمة بابتعادها عن الممارسات الانتاجية الشعبية فى استلها مواردها الفنية .

● التربية على الابتكار فى مقابل التربية على المحاكاة : -

نؤكد على أن النظرة العملية فى هذه الجزئية تعود الى الاتفاق المبدئى حول دور التكنولوجيا وثقافتها فى أحداث التغيرات الواضحة المختلفة على المقومات الاجتماعية وعلى البنية التقليدية لها . وذلك بالتأثير على سلوك الأسرة والفرد وهما نواة المجتمع . « وثمة ناحية هامة فى وظيفة الأسرة تأثرت بالتغير الاجتماعى والتكنولوجيا وهى « التنشئة الاجتماعية » .

(١) محمد عبد الحميد أبو العزم : المسلك اللغوى ومهاراته - ج ١ - ١٩٥٣ ، مطبعة مصر - القاهرة .

(٢) سناء الحولى - دكتور : الأسرة فى عالم متغير - ١٩٧٤ - هيئة الكتاب - بيروت .

وبعد ... أن الانتقال من التربية الحرفية التقليدية الى التربية الحرفية المعاصرة ، هو أمر شديد التعقيد والصعوبة ، لأنه أمر يحتاج الى الانتقال من ظاهرة كاملة من الأساليب الموروثة الى ظاهرة عصرية . أى الانتقال من ثقافة المحاكاة لكل ما هو موروث ، الى ثقافة الابتكار والاستلهم ، الى ثقافة معرفية تكنولوجياية خواصها التجديد والتحديث ، وهى أمور تعود الى التربية الإبداعية ، وعلى الشخصية المتفردة وعلى الجماعة الخلاقة . كما أنها ثقافة الكمبيوتر والمقاييس . وتأكيذا على ذلك فقد سبق وأن كانت الأشكال التربوية والتدريبية فى مجال الحرف التقليدية ، تدور حول اعداد الصبية بالمحاكاة والتوقف عند ملامحها الشائعة والمتعارف عليها . وفى حدود خصائصها الانتاجية الوراثية . أما مع أدوات العصر التكنولوجية والبرمجة العلمية فى حياة المجتمع ، فلا بد وأن تنتقل التربية من موضعها التقليدى الى التربية الحديثة حتى تكتمل الظاهرة ككل .

ما هى التربية الحرفية التقليدية ؟ وما هى التربية الحرفية المعاصرة ؟ وهل الانتقال من

مرحلة يمثل مجرد « تطوير » أو « تغيير » للمسار التاريخى كإسلوب انتاجى فى حد ذاته؟! نود أن نقول من البداية أن أهم هدف من طرح هذه الدراسة هو البحث عن الظاهرة الانسانية المتكاملة من خلال ثقافة مصرية متكاملة ، ومكانة هذه الثقافة وموقعها من المعاصرة العالمية . وعلى هذا فإن التأكيد على أهمية التربية الحرفية المعاصرة هو دفع عنصر الابتكار كقوة ترقى عند أبنائنا ، ليتواجد بين صفوفهم المجددون المبدعون القادرون على الاستلهم من ثقافتهم الأصلية ، والتمكنون من توظيف مواد الاستلهم . توظيفا جديدا صحيحا بصياغة بنائية مصرية . وهذا العنصر الابتكارى هو وحده القادر على أن يخرج حالنا من موقع الثبات ومن مرحلة التكرار الى مرحلة المشاركة فى صنع الحاضر والمستقبل فى مصر والعالم .

قطعا ، لن يتحقق ذلك الا بتكامل الظاهرة الثقافية المعاصرة ومنظورنا لها بالشكل الايجابى لأهمية التربية والمعرفة ، التى يجب أن تعود الأجيال حاليا على الاستفادة من منابعها



شكل ٦

ظاهرة شعبية تقليدية فى مجال صناعة الفخار بمنطقة القسطة



شكل ٧

أحدى الحرف الجواله المرتبطة
بالتقليد ، مهنة المنجد بمنطقة
الفيوم

المادى الحق فى معاشة هذه الظاهرة الثقافية المعاصرة والتفاعل مع أركانها ومقوماتها الحديثة وعلى ذلك فان تكامل المؤسسة الثقافية مع الانتاج الحرفى التقليدى يجب أن يخضع لمفهوم التعامل مع كائن له الحق فى الاستمرارية ، وأن يحمل فى تحريكه الصفات الوراثية من الناحيتين التكنيكية والاجتماعية ، وعلى الجانب الآخر النواحي الجمالية . وعلينا أن نضع فى اعتبارنا أن المنتج الشعبى لديه قابلية الامتزاج والدمج والتلاحم مع المؤثرات الأخرى كنوع من حماية الحرفة وتحقيقا لمبدأ التنافس .

وتأثيرهما ليقدموا بعدها المواد الخصبة فى كافة فروع الثقافة لتصبح بدورها أدوات لظاهرة منظمة متحدة ، والتي تنعكس هى أيضا كأداة تربية فى الحرف المعاصرة وكأداة لترسيخ الأصالة الإبداعية فى التفكير الانتاجى لتقترب الأجيال من الذوق المصرى الخالص .

هذا هو فى الحقيقة المعنى أو الهدف فى الشق الأول من وراء طرح هذه الدراسة . أما الشق الثانى منها . فهو لاشك يدخل فى التأثيرات التى ستؤثر فى جانب دراستنا هذيم : وأحب أن أشير وأؤكد على أن للثقافة التقليدية وإنتاجها

التخطيط لتوظيف البعد الاقتصادي من خلال التربية الحرفية المعاصرة :

نؤكد أن التخطيط لمستقبل الحرف التقليدية يعتبر من الاشكالية التخطيطية التي لها خصائص تنفرد بها عن غيرها في أنها تخطيط لجوانب ابداعية جمالية لتوظيفها في منتجات مختلفة لحرف متنوعة ، لتنتشر بين الجماهير عن طريق البيع ، كما أنها تعمل على أرضية خصبة من المعلومات والمواد التي جمعتها الثقافة المادية عبر تاريخها الحرفي الطويل ، وأيضا هي نوع من التخطيط الذي يستهدف الحفاظ على الثقافة التقليدية في اطار الثقافة المعاصرة .

ولا شك أن كلها مهام تجعل الفكر التخطيطي يتفهم أهدافها وذلك بنوعية البرامج المتعاقبة المتناسقة للتخطيط ترتيبا وتنظيما وفق معايير ميدانية ومنهجية معلنة وواضحة . وتشمل تلك البرامج المتعاقبة :

١ - تحديد المشكلة : ووصفها وتحليلها ، وتحديد العوامل والأسباب التي أدت للنظر الى مستقبل الحرف التقليدية .

٢ - تحديد جهاز مجموعة فكر التخطيط :

القادر على وضع تصور كامل لتحديد البرامج والمشروعات الجديدة والامكانيات المطلوبة ومصادر التمويل ونوعية التدريب . وفي جميع الحالات يجب أن يضم الجهاز الجهات المعنية بهذه النوعية من التخطيط .

٣ - تحديد الأهداف العامة لتنمية الحرف التقليدية : « أي رسم الصورة التي تسعى اليها الدولة للحفاظ على هذه النوعية من الثقافة » .

٤ - تحديد استراتيجية العمل :

وهذه الاستراتيجية تكون على المدى البعيد هي أداة التغيير التي تسعى اليها - وهي المطلب الذي نرجو أن يتحقق من خلاله تكامل الظاهرة

الانتاجية ولاشك أن هذا يتطلب خطة دقيقة موضوعية لاقتصاديات المشاريع الانتاجية .

٥ - تحديد أولويات التطبيق :

وتتضمن ترجمة الأهداف التي تم الاتفاق عليها مع مجموعة أفكار التخطيط - وتتضمن أيضا أولويات التطبيق بالنسبة لعدد من الحرف يمكن البدء بها في برامج التحديث كالمشروعات التي تعطى عائدا سريعا باقبال الجماهير عليها وتجد عرضا في الاسواق الخارجية وطلبها عليها .

الى جانب أن المعايير الميدانية لدراسة بعض الجوانب لها قيمتها الفعلية في برامج التخطيط هي :

١ - دراسة الحرف القابلة للتشكيل وفق النظرة الحديثة للمعدات الميكانيكية التي تم اختراعها وتوظيفها لمثل هذه الحرف .

٢ - دراسة الجدوى الاقتصادية للتحويل من انتاج تقليدي الى انتاج آلي لكل حرفة تم الاتفاق عليها .

٣ - دراسة للمقومات الخاصة بالتدريب والتي تتصل باعداد الحرفي المعاصر واتصال مراكز التدريب بتنمية المجتمع القومي وتنمية البيئة المحلية .

٤ - دراسة الظاهرة ووضع تصور لها وللنتائج المنتظرة بعد التطبيق .

٥ - وضع معايير محددة لدور العائد العام للحرف في التخطيط القومي ليصبح أحد المعالم الرئيسية فيه .

ولعل من أكبر الأخطاء التي قد يقع فيها التخطيط بعد ذلك ، هو تقسيم التخطيط مثلا الى عدد من التوصيات أو المقترحات - كالحال في المؤتمرات العديدة التي تقوم بها جهة ما - وهو ما قد يتفق مع الهدف من هذه المؤتمرات غير أن الهدف عندنا أهداف فهو ليس شيئا واحدا بذاته ، ربما هو مطلب اجتماعي - متعدد



شكل ٨ منظر من النشاط التدريبي بوكالة الغورى فى أوائل الستينيات

٤ - وزارة الصناعة (قطاع الصناعات الخفيفة) •

٥ - وزارة السياحة •

بالإضافة الى عدد آخر من المهتمين بشئون هذا التخطيط - مثل •

٦ - قطاعات الانتاج الحرفى فى مجال المآثورات والتي تقوم بها الجمعيات التعاونية للحرفيين ، أو الافراد المعنيين بهذا العمل •

٧ - الهيئات الدولية كمركز تنمية المجتمع فى العالم العربى واليونسكو واليونسيف وهيئات الفولكلور الدولية •

اتجاهاته حسب الأوضاع الحرفية ، فنحن ننظر الى هذا المطلب « بالجمع » لا « بالمفرد » وهذا التعدد لا يرتكز على تصور جهة بعينها بالتحديد حسب الطبيعة التطورية لهذا العصر • لذلك فان الاجراءات التخطيطية للبعد الاقتصادى توضح أهدافه عندما يتضافر ويتعاون عدد من الهيئات • ويتأكد دور كل منها فى الخطة ، سواء بحكم وظيفتها السيادية أو التنفيذية ، أو بحكم استفادتها من برامج الخطة ، وهى : -

١ - وزارة التعليم •

٢ - وزارة الثقافة •

٣ - وزارة الشئون الاجتماعية والتأمينات الاجتماعية •

وعلى الرغم من هذا التضافر وهذا التعاون، يبقى الدور الرئيسى فى الخطة والهدف المعلن للوزارات وحدها ، باعتبار أن التخطيط للثقافة الشعبية مسئولية قومية كالتخطيط للاعلام . وتبنى هذه الوزارات خطتها بناء على : -

١ - تحديد الهدف المعلن بداية ، وتحديد برامج التطبيق اللازمة لبدء التكامل والهيكل الفنى من خلال التعامل مع الواقع الحرفى ومشاكله بالدراسات المبدئية ، سواء كان ذلك على المستوى البيئى أو على المستوى الحضرى .

٢ - تنظيم الإدارة وتحديد أدوارها والتنسيق بين امكانات أدائها المختلفة ، نظرا للطبيعة الخاصة لهذا العمل الانتاجى .

٣ - التنسيق بين التدريب البشرى واقامة المنشآت الانتاجية وأيضا بين برامج التدريب الحرفى والنظرى مع البرامج الاقتصادية للمشروع ، وخصوصا فى مصادر التمويل والمشتريات والتخزين والتسويق والمعارض .

ومما لا شك فيه أن التكامل فى وضوح الهدف المعلن ، مع تحديد العناصر العملية المطلوبة لخطوات التطبيق وتنفيذها من الأمور الهامة لاعداد عناصر الاثارة الابداعية ، والرغبة فى الانتقال من التقليدية الى المعاصرة عند المستفيدين الحقيقيين ، وهم الحرفيين ذاتهم .

وفى اعتقادى أن يبدأ تنفيذ برامج التخطيط على مستويين من الاعداد المسبق المتزامن : -

أولا : المستوى الأول

وهو يمثل الجانب التاريخى فى الخطة العامة ويعود اليه التصور التخطيطى لبناء المنشأة

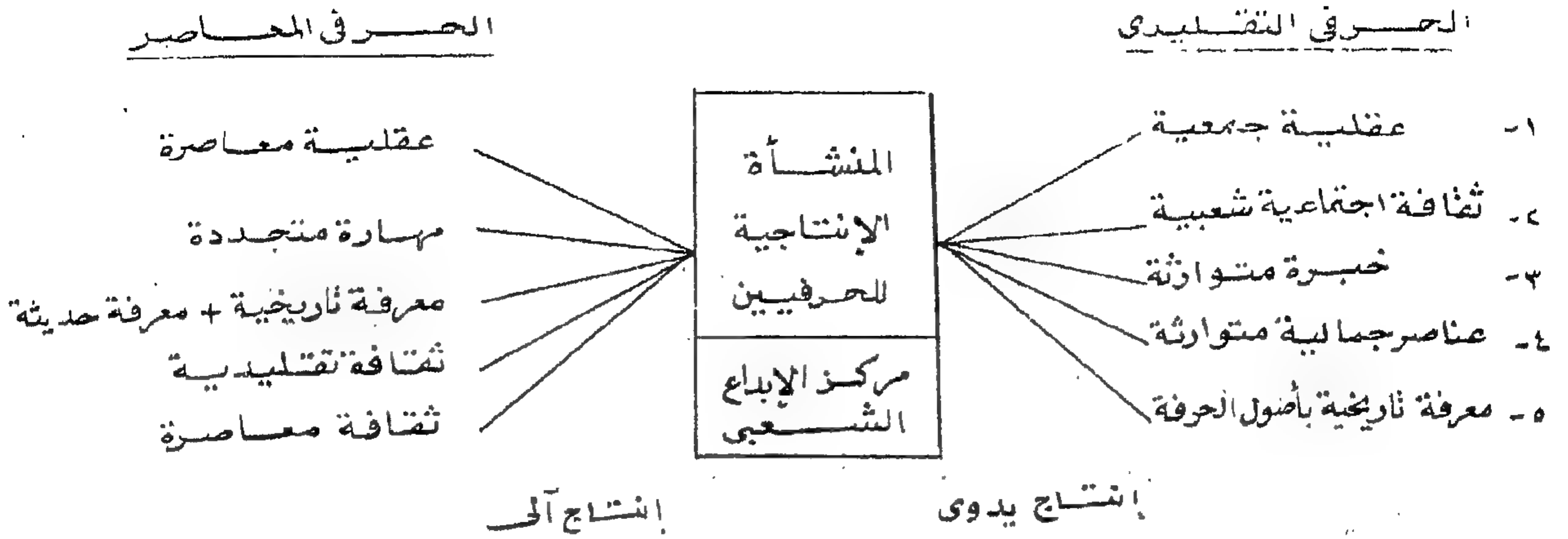
الحرفية للحرفيين ذوى المستوى الرفيع فى الأداء الفنى * وهم غالبا ما يكونون من كبار السن المتمرسين فى الحرفة منذ الصغر ، وهم بوضعهم هذا يعتبرون بمثابة الخبرة الحرفية والمرجع الرئيسى التاريخى لها شكلا ومضمونا . الى جانب كونهم حملة المآثورات الشفاهية والانتاجية الخاصة بحرفتهم .

ومع الوضع الجديد داخل المنشأة الحرفية، سيتابعون الانتاج والاستمرار فى حرفتهم تحت نوع من الحماية الاجتماعية والمعيشية ، الى جانب توفير الأمان لهم من حيث وضوح وثبات مصادر التمويل ، وخاصة فى توفير الخامات والأدوات * وفى ضوء التوجيهات الجديدة للخطة يمكن أن نتأكد أن كل حرفى تقليدى أصيل يعنى عناية واضحة بجانب حرفته ، وينال فى ذات الوقت الخدمات اللازمة للانتاج بالاضافة الى توفير الضمان الاجتماعى له .

وهذه النوعية من المنشآت الانتاجية للحرفيين تعتبر كمراكز الابداع الشعبى ، وغالبا ما يكون فيها الانتاج يدوى ويحمل خصائصه الجمالية الأصيلة . ومن هنا فإن عنصر الاثارة الابداعية الحاملة لكل التاريخ الحرفى للمهنة أمر وارد ومؤكد فى المنتج النهائى ، وعلى ذلك تصبح انتاجات هذه المنشآت الانتاجية كنوعية أصيلة، القاعدة الصلبة التى يتحقق عليها أهداف المستوى الثانى للخطة العامة ، كما تدلل على فعاليتها حيث سيتم بالضرورة التواصل الابداعى بين المستويين الأول والثانى وذلك خلال برامج التطبيق والتدريب * وبين جيل تقليدى وجيل معاصر . بناء على الاحتكاك والتعلم ونقل الخبرة والمعرفة ، والأهم فرض الذوق الجمالى الشعبى ، وهى عناصر فى مجملها بمثابة التمويل الابداعى الدائم أو بنك الابداع .

١. عناصر التبادل الثقافي

على المستوى الأول



نقل المأثورات من الداخل

ثانيا : المستوى الثانى :

المصرية عند الأفراد . وفى اتجاه ملاحق
لايجابية هذا المشروع ، نرى ضرورة ربط الانتاج
المعاصر بتنمية البيئة فى بعض المجتمعات
التقليدية ، وخصوصا فى البيئات التى يصعب
فيها بناء مجتمعات صناعية ضخمة لأسباب فنية
عديدة ، كسيولة والسلوم وبعض البيئات الأخرى
فى الواحات المصرية .

وعلى ذلك يصبح وجود مثل هذه المنشآت
الحرفية الانتاجية الشاملة ، تعويضا عن ذلك
فى تنمية مثل تلك المجتمعات اقتصاديا وتعليميا
وبالتالى ثقافيا . الى جانب تواجد نوعيات جديدة
من الانتاج والعمل .

وفى ذات المعنى يمكن بالمستويين أن نحقق
عملية الاقتران بين الثقافتين ، والتى سبق وأن
أشرت اليها وإلى أهميتها . لأنها ستعود على
الانتاج الحرفى الجديد بالفائدة العظيمة .
وخاصة فى الصناعات اليدوية المختلفة
والصناعات الريفية التقليدية . وأشغال البيئة
المختلفة ، الى جانب امكانية تخصيص بعض هذه

وهو يمثل الجانب التكنولوجي المعاصر ،
ويعود الى التصور فى كيفية اعداد أجيال جديدة
من الحرفيين فى تخصصات عديدة ، وعلى
مستوى عال من التدريب والحصيلة العالية من
المعارف فى التقنية الحرفية . وذلك ببناء
المنشأة الحرفية الانتاجية الشاملة ، كمدرسة
تعليمية ، كورشة تدريبية ، وكمصنع انتاجى
لنوعية ثقافية ابداعية متطورة تحمل فى طياتها
الطابع الشعبى والدوق المصرى الخالص . وذلك
بتوظيف امكانيات العصر التكنولوجية ضامنا
للانتاج الوفير وتوزيعه وانتشاره بالسعر
المناسب (سأطرح مفهوم السعر المناسب
وارتباطه بالظاهرة الثقافية وبنائها ، عندما
أتعرض بالدراسة للانتاج الحرفى المعاصر
فى مصر) .

يقودنا المستوى الثانى الى بلورة مفهوم
التربية على المأثورات الشعبية لتعميق الأصالة
واثارة الإبداع وتأكيد الشخصية الجمالية

المنشآت لانتاج الأعشاب الطبية فى الطب
الشعبى وأدواتها التقليدية فى أشكال انتاجية
جميلة لبعض البيئات التى تشتهر فيها هذه
النوعية .

١ - دراسة امكانية ربط الحرفة الجديدة
بكافة الخدمات الأخرى فى البيئة مع توافر
الخامات اللازمة للانتاج .

ولا يفوتنا فى هذا أن نشير الى مرونة هذا
المستوى الثانى حيث ستمكن جماعة التخطيط
من « زرع » نوعية حرفية جديدة أو عدد منها
وانباتها فى بيئة لم تكن واردة بها من قبل ،
ولم تكن بها أصول حرفية ابداعية دالة عليها ،
الى جانب ما ستضيفه الى هذه البيئة من نوعية
جديدة من العمال والعمل . ويتطلب تحقيق
ذلك : -

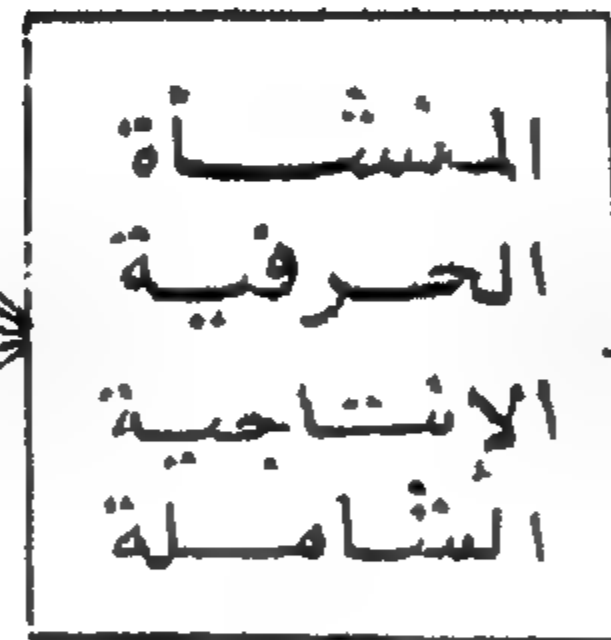
٢ - المشاركة الاجتماعية للبيئة فى تمويل
المشروع ، ودراسة امكانيات التمويل الدائم
ومصادره المرتبطة بتحقيق الانتاج واستمراره .

٣ - دراسة امكانيات التدريب النظرى
والعملى للقوى الحرفية الجديدة مع دراسة
الامكانات البشرية فى البيئة المختارة والتى يقع
عليها عبأ التنفيذ .

٢- عناصر التبادل الثقافى على المستوى الثانى

الحرفى المعاصر

- ١- تدريب عملى
- ٢- ثقافة معاصرة
- ٣- خدمات تكنولوجية
- ٤- قدرة على التجديد
- ٥- قدرة على الإبداع والابتكار



الخصائص الإنتاجية المعاصرة

- الكم الآلى
- برامج مبرمجة
- تصميمات معاصرة
- خامات مستحدثة
- قدرة تخطيطية ووظائف نفعية جديدة

تبادل الخبرة من الخارج

التصور النهجى لخطط التدريب للحرف التقليدية المعاصرة : -

التدريب هو الوسيلة العملية لوضع الفرد
المهنى فى شخصية حرفية مدربة معاصرة . تكون
لديها القدرة على التغير والتقدم ، وقدرة على
توظيف الامكانيات والموارد والخامات توظيفاً
سليماً مع تطبيق واع للفلسفة العملية للهدف
البعيد لهذه المشروعات الانتاجية الابداعية .

ذلك لأنه اذا كان للحرف التقليدية طرق وقواعد
وأساليب عامة للتدريب ، الى جانب أن لكل
حرفة تفريعات وتكيفات خاصة بها فى كافة
مراحل التشكيل وجوانبه ومجالات توظيف
الخامة . فإنه بالضرورة للانتاج الحرفى المعاصر
بأدواته الحديثة من وسائل التدريب الشاقة ما
يعتبر ركناً أساسياً للنهوض به وضرورة حيوية
لاعداد الحرفى المعاصر المتفهم للعناصر
التكنولوجية .

ذلك لأن التدريب على الوسائل التكنولوجية المعاصرة في الانتاج يقتضى أولا : استشارة الذين يعينهم التخصص في هذه المجالات الانتاجية . وثانيا : يجعلهم على درجة متقدمة تماما وفي حالة متناسقة مع أهداف التغيير ومعايشتهم لأبعاد الثقافة الجديدة ليقتربوا من خصائصها وطرق إنتاجها الآلية ، ليتعرفوا على الآلة ودورها وتعقيداتها وأماكنياتها المختلفة .

ولا شك أن الخلفية التاريخية في مناهج المعارف النظرية ، يمكن أن تنعكس بتأثيرها على وسائل التدريب لتكون أداة اضافية جمالية مستمرة على الانتاج النمطي الآلي - حيث تبدأ أهميتها عند تصميم الشكل المبدئي للمنتج الجديد . وفي هذا تعود أهمية وضع خطة منهجية للتعليم عن طريق اكتساب المعارف الجديدة في مختلف التخصصات المرتبطة بالمنهجية تعين الحرفي على مواجهة المواقف المختلفة التي تصادفه في مراحل الانتاج المتنوعة .

وتنظيم وسائل التدريب نظريا وعمليا . تعطي للحرفي قدرا من حرية الانتخاب المهني ، وبه سيتم تخصص بعدها في المجال الذي يجد نفسه فيه مستقبلا ، وتعاونته في ذات الوقت على الاقتراب من الحرف الأخرى والاستفادة ببعض معطياتها في حرفته كنقل بعض الزخارف الشعبية أو نقل بعض الرسومات التشخيصية (شكل ٦) إحدى الزخارف المشكلة على سطح خشبي والمستخدم في تحلية إحدى بوابات مبنى قروي بمنطقة الفيوم .

تطور الظواهر الثقافية كرد فعل لتطبيق البعد الاقتصادي .

ان تطور الظواهر الثقافية في عصرنا هذا يعود في الأصول الى التطورات الاقتصادية . باعتبار أن العلاقة بينهما في الوقت الحالي علاقة متوازنة تتأثر بها الثقافة تأثرا عظيما وتنعكس تطورها تشكل معان ثقافية جديدة . ولكن

يتحقق نوع من التوازن بينهما يجب اتباع فيما يتبع ، الأساليب الآتية : -

١ - التوازي في الكم المعطى من الدراسات النظرية والتدريبات الحرفية على مختلف مراكز الثقل التطبيقي ، من حيث كم المواد النظرية العامة والمتخصصة المنتقاة بدقة شديدة .

٢ - احتواء المناهج النظرية على مواد اجتماعية وتاريخية ونفسية واقتصادية وجمالية الى جانب المواد الخاصة بتعريف الآلة وتكنولوجياها ، وأيضا الخامات وعناصرها .

٣ - من حيث الوقت المخصص للتدريبات الحرفية العملية في المنشأة الانتاجية الحرفية الشاملة . ولأهميته يمكن أن يزداد الوقت التدريبي على حساب المواد النظرية مع تقدم البرنامج التعليمي الشامل لاعداد الحرفي المدرب .

ونخلص من ذلك ان تطور الظواهر الثقافية بصفة عامة راجع الى تكامل العناصر المحيطة بها والى معاشتها للظواهر التكنولوجية المعاصرة دون أن يكون بينهما فواصل تعوق تطورها .

كما أن امكانية زرع حرفة أو عدد من الحرف في بيئة لها مجتمعها التقليدي والجغرافي . ستجعل من المجتمع الحرفي الجديد - مع الوقت - جزءا منها . توحد بينهم جميعا نظم معينة ، ومصالح وأهداف مشتركة ، مما يوحد نظراتهم الى المستقبل (ويصا واصف وبيئة الحرائية) . ويعود هذا الفعل الى النشاط الحرفي التنامي الجديد الذي يساعد أفراد المجتمع على التفاعل مع بعضهم بأساليب تقليدية ومعاصرة وبمصالح اقتصادية مشتركة .

بعد ذلك اتجهنا الى ايضاح أهمية التدريب وأساليبه المنهجية في اعداد الحرفيين القادرين على الابتكار وعلى الابداع وعلى الأداء الحرفي باستخدام الآلات والتطوير الثقافي كظاهرة موحدة .

دور وزارة التعليم في مجال تحديث الحرف التقليدية :

أدى التقدم التكنولوجي للكثير من الأعمال الانتاجية الحديثة وتعقد أدواته بالإضافة الى الاختراعات المستمرة في مجالات الكمبيوتر والحاسبات الآلية الى اطالة فترة التعليم والتدريب بالنسبة لاعداد الحرفيين المدربين لعدد من الحرف الصناعية والانشائية . كما أدى ذلك كله الى أن أقامت بعض المؤسسات الصناعية والانشائية المدارس التدريبية التابعة لها لتوفير تلك الأيدي المدربة اللازمة لتشغيل أعمالها وفقا للأسلوب المعاصر .

وفي مجال تحديث الحرف التقليدية وانتاجها يأتي دور وزارة التعليم رئيسيا ومخوريا في نجاح خطة تنميتها ، إذ من الضرورة أن تهتم الوزارة بإنشاء المدارس الفنية الابداعية المتوسطة التي تخضع في مجال التعليم لمراحل دراسية مختلفة ونظام سنني مختلف عن بقية المدارس المتوسطة الأخرى نظرا لطبيعة الدراسة وتخصصها والتي تبني على التعليم الجمالي والابداعي والانتاجي ، أي على الجانب الفني من الثقافة العامة .

وتعتبر هذه النوعية من المدارس والتي تفتقر اليها الحركة التعليمية والثقافية افتقارا شديدا ، مرحلة انتقالية يقضى فيها الطلاب مراحل التعلم والتدريب والممارسة مع نمو المعارف ، وحرية الأداء والتعبير ، لينتقلوا بعدها الى المنشآت الانتاجية الحرفية الشاملة .

والواقع أن هذه المدارس وانتشارها في البيئات المختلفة ، سيكون من أهدافها اعداد فنان المستقبل القادر على الانتقال من التربية التقليدية المعاصرة ، وذلك بما سيقدم اليه من مناهج متطورة وبالتدرج المناسب . ويكون من أهدافها تعريف الطالب بالتاريخ الجمالي المصري وبالتاريخ الحرفي المصري والتاريخ الثقافي العام . وهكذا تحقق الدراسة المواءمة

بين الجذور والفروع ، وبين الماضي والحاضر ، والتكيف مع ما هو مقصور على المستقبل . وقطعا الى جانب الوظيفة الأساسية لها وهي تدريب الصبية على التفكير الابتكاري وعلى ترسيخ حب العمل في وجدانهم ، بالإضافة الى تنمية قدراتهم الابداعية والانتاجية .

ومن أمثلة تلك المدارس المتخصصة في مجال الفنون والتي تحتاج الى انتشارها على رقعة مصر الجغرافية والبيئية بدلا من المدارس التجارية والتعاونية المتوسطة وهي : -

- المدرسة الفنية الابداعية الشاملة .
- المدرسة الفنية الابداعية الموسيقية .

• المدرسة الفنية الابداعية للفنون الجميلة .

• المدرسة الفنية الابداعية التطبيقية .

وبهذه المدارس يمكن أن نعد للحركة الثقافية المستقبلية أجيالا من الفنانين المدربين منذ نعومة أظفارهم وهي المرحلة السنية القابلة للتشكل والتعلم والتدريب . وهذه الأجيال لا شك ستدفع بالحركة الثقافية كلها الى التطور والى الترقى . كما ستعمل دوما على بلورة معنى الاستلهام من المأثورات في فنون المستقبل في اطار جديد وحديث يعيش عصره والعصور القادمة .

دور الثقافة الجماهيرية في مجال تحديث الفنون التقليدية

يجب أن نؤكد على أن الثقافة الجماهيرية بانتشارها الواسع وتأثيرها الكبير - اذا اضطلعت بمهامها - لها تأثيرها القوي على تدعيم الفكر الابتكاري والابداعي عند الانسان المصري . ولها تأثيرها الواضح على تأكيد الشخصية المصرية في نمو الذوق الفني الصافي . لذلك فدورها الهام والموكل بها لن يتحقق الا اذا وضوح « المعنى » العملي من وجودها .

وللمهمة الادائية لهذا الجهاز الخطير في رسالته والمنعكسة من معنى وجوده ليست بالطبع مهمة نقل أعمال انتاجية ثقافية جاهزة تستخرج من منتجات ثقافة العاصمة ، وانما هي

فى الحقيقة ثقافة التعبير عن البيئة وعن مجتمعها ومن ابداعات روادها . حتى تكون لنفسها ظاهرة ثقافية صحيحة سليمة ، تؤثر بدورها على الظواهر الأخرى وتتكامل معها ، لتبقى بعدها روافد الثقافة الجماهيرية على ما يجب أن تكون .

ولما كانت الثقافة البيئية مرتبطة كل الارتباط بالثقافة القومية ، وبالتالي بثقافة وسائل الاتصال المرئية والمسموعة والمقروءة ، كان دور الثقافة الجماهيرية بروافدها البيئية يمثل مهمة صعبة . حيث يتعين عليها أن تجمع كل هذه الاتجاهات وتصهرها عندياتها ، ثم تعيد تنسيقها وبلورتها وصياغتها ثم دراستها وتحديد مساحتها فى ثقافتها . ولتقدمها بعد ذلك للحاضر ثقافة جماهيرية قادرة على أن توفر للمواطن البيئي المتوازن مع عصره ولتغنى الثقافة القومية وتمنحها هويتها . ومن هذا الموقف تأتى خطوة هذا الجهاز الثقافى .

ولذلك يفترض فيمن يقوم أو يتصدى لهذا العمل أن يكون ملما بمفردات تكوين الثقافة وكيفيةها ، وأن يكون واعيا بتيار الحضارة الحديثة وبطبيعة الأرض التى يعمل عليها وفيها وبداية ، فإن هذا الأمر الأخير يمكن أن نشير إليه بأنه من الخطوة أن تعمل أجهزة تعنى بأمور الثقافة الجماهيرية ، التى هى ثقافة الناس دون أن يكون لديها المركز المتخصص فى بحوث هذه الثقافة الجماهيرية ، ومدى احتياج الناس الى مفرداتها والى خدماتها ونوعيتها وتحديد جرعاتها ومساحتها . وأهمية هذا المركز راجع الى أن مثل هذا الجهاز وروافده يعملان فى بيئات مختلفة فى قيمها الاجتماعية وفى لهجاتها

وتقافتها وفى نشاطها العملى والمهنى . وبالتالي فإن مجمل بحوثها الميدانية تكون معاونة على تحقيق خدمة ثقافية أفضل من خلال اعداد برامجها التنفيذية والتخطيطية والتصور لهما بالشكل الايجابى .

ودور هذا الجهاز بالتحديد فى تحديث الفنون التقليدية هو حماية روادها من المبدعين لتقديم كافة التجارب الأخرى المحلية والخارجية بصور متنوعة وبأدوات فنية مختلفة . مع فتح مجالات انتاجية محدودة مع توفير الامكانيات اللازمة لتشغيلها بصورة فنية وجمالية متحررة من القيود المتبعة فى المنشآت الأخرى . لأن بنوعية هذا الانتاج يمكن أن تصبح الحركة الحديثة أغنى وأقوى .

ويتم ذلك من خلال هذه المحاور .

١ - التخطيط الطبعى .

٢ - التخطيط الثقافى .

٣ - التخطيط الادارى .

٤ - التخطيط للتحويل من الخدمة المنقولة الى الخدمة الابداعية .

أن هذا التكامل فى نوعية الخطط يعنى بالقيم التشكيلية فى أعمالها أكثر من المسائل الانتاجية ذات الطابع الصناعى ، أى أن هذا العمل يمكن أن يكون مصدرا تصميميا لكثير من المنتجات الحرفية والبيئية .

وبعد . . فإن الأدوار الأخرى للهيئات المعنية الباقية فى هذه الدراسة سأتعرض لها فى موضوعنا عن الفنون التقليدية المصرية المعاصرة وأثر الثقافة التكنولوجية عليها .

حكاية

البردى

والسحر

بشام : أحمد صليحة

فى خريف عام ١٩٧٣ ظهرت فى سوق انثار فى باريس بردية رنة تحوى بضع تعاويذ من كتاب الخروج الى نور النهار المعروف باسم « كتاب الموتى » ، وكان متنها مكتوبا بالخط الهيراطيقى الذى استخدم بكثرة فى التتابات الدينية والجنائزية فى العصور المتأخرة ، ولم يكن فى هذا ما يثير شهية الباحث ، حتى وان قيل انها جاءت من جبانة طيبة القديمة ، فالمتاحف تعج به مثل هذا النوع من البرديات الدينية . بيد ان الخبراء لاحظوا وجود نص آخر على ظهر البردية ذى طبيعة روائية أو تاريخية ، وقد سارع معهد البرديات التابع لجامعة السربون الى فحصها واستدعى خبير البرديات النمساوى د . فيكلمان لترميمها ، واستطاع العلماء تحديد تاريخها اعتمادا على اسلوبها الخطى ، فارجعوها الى القرن الخامس أو السادس الميلادى ، أى الى عصر الأسرة السادسة والعشرين وبداية الاحتلال الفارسى الأول .

لم يكن ورق البردى الذى اشتهرت به مصر القديمة متاحا للعامة ويبدو أن صناعته كانت تخضع لاحتكار ملكى ، ومنه اسمه (بابرو) أى ذلك الذى يخص الملك ، لذا اعتاد الكتاب على شراء البردى القديم وغسله للكتابة على سطحه المصقول أو استغلال ظهره ، اذ كانت البردية تصنع من طبقتين متقاطعتين من شرائح ساي النبات ، وكان الكتاب يفضلون الكتابة على وجه البردية ذى الشرائح الأفقية حتى لا تتعثر فرشاة المداد فى الفواصل الرأسية على ظهرها ، وتطوى البردية من طرفها الأيسر ، حيث اعتاد المصريون على الكتابة من اليمين الى اليسار ، لذا كان الجزء الأيمن أكثر أجزاءها عرضة للتلف ، ومن ثم نجد أن الكثير من بدايات النصوص المكتوبة على الوجه مفقود ، والعكس بالعكس مع النصوص المكتوبة على الظهر .

أسفر فحص ظهر البردية عن مفاجأة ، إذ تبين للعلماء أنها تحوى قصة ، تعد - إذا صدق تأريخهم - آخر الأعمال الأدبية المصرية قبل غزوة الاسكندر الأكبر التى نقلت مصر الى محيط الحضارة لهلينستية ، بيد أن الفجوات التى تملأ النص ، ولون حبرها الباهب جعلادراستها من الأمور الشاقة ، فلم ينته العمل فيها الا فى عام ١٩٨٥ (*) .

والنص عبارة عن حكاية خيالية لا يعرف كاتبها ، ويرجح أنها مستقاة من الأدب الشعبى وربما تعود الى عصر الرعامسة (الأسرتين التاسعة عشر والعشرين) ، ولئن صح هذا رأى ، الا أن النص الحالى يصعب اعتباره مجرد تدوين لنص شفهي رغم أن لغته تقترب من لغة العامة ، بل يبدو أن الكاتب قد استغل الحكاية المتواترة لانتقاد الأوضاع الاجتماعية والسياسية المتردية آنذاك كما سيتضح فيما بعد .

ويمكن تقسيم النص الى حكايتين مدمجتين ، الأولى تمهد للثانية فنرى فى القسم الأول ملكا يصاب بمرض عضال فيسعى الى ارسال ساحر شاب الى عالم الموتى ليطلب له البقاء من اله يدعو به بالعظيم الحى ، ربما كان أوزيريس ، رب البعث والخلود ، ويمنيه بالخير العميم ويتعهد بحماية زوجته ورعاية ولده ، ويضحي الفتى بحياته ويظفر الفرعون بفسحة الأجل ، ويحنث الفرعون بوعد فقتل ولده ويغتصب زوجته بتحريض من سحرته ، فينتقم منهم الساحر ويسلط عليهم كائنا سحريا من الطين ، وهنا تبدأ الحكاية الثانية حيث يفضب الاله لتصرف الساحر الذى تجرأ على الاتصال بعالم الأحياء دون اذنه ، ويسعى الساحر الى الفكك من عالم الموتى والعودة الى الأرض ، ولكن النص مهشم بحيث يتعذر علينا تتبع الأحداث .

ورغم أن بطل القصة ساحر ويدور شطر كبير من أحداثها فى عالم الموتى ، الا أن المغزى الأخلاقى والأبعاد الاجتماعية والسياسية تطفئ على أحداثها بحيث تكاد تخلو من الحوار المألوف فى هذا النوع من القصص ، بل وسيلاحظ القارئ أن الكاتب أغفل عن عمد تفاصيل رحلة الساحر الى عالم الموتى التى يقطعها المتوفى عبر دروب مظلمة تعج بكائنات أسطورية ويقوم على حراسة بوابتها طائفة من الجان لها أسماء مفزعة مثل « مهشم العظام » « وآكل النار » حتى لا يشتت انتباه القارئ عن الطبيعة النقدية للقصة .

★ نشر المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة البردية كاملة فى :

George Posner, Le papyrus vandier, le Caire, 1985.

وقد سبققتها محاولة العالم الفرنسى فاندية الذى تنسب اليه البردية وظهرت فى :

Annales du College de France 78, 541-547.

والكاتب يعتمد هنا اعتمادا رئيسيا على دراسة بوزنر وعلى محاضرات غير

منشورة للدكتورة فائزة هيكل أستاذ الآثار فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة .

نص القصة :

فى عصر ملك مصر العليا والسفلى «سأسوباك»
- عاش وصبح وسلم (١) - عاش كاتب اسمه
الساحر «موى رع» وكان شابا وكاتبا مجيدا
مما جعل السحرة يهملون ذكره للفرعون -
(ع.ص.س) - (وذكر) مهارته ككاتب ذلك
انه كان سيقصصهم عن خدمته ويستعمله هو .

وكان الفرعون - (ع.ص.س) - حريصا
على تناول وجبة فى الليل لان عين الفرعون -
(ع.ص.س) كانت كبيرة جدا (٢) وذات ليلة
ترك الفرعون - (ع.ص.س) - طعام عشائه
المعتاد (٣) ، (لان) الطعام كان له طعم الطين
أما الجعة فكان لها طعم الماء فى فمه ، وتوقفت
عين أعداء الفرعون (٤) (ع.ص.س) ولم ينم
وتهدلت عليه ثيابه وبات كرجل خرج من نهر (٥)

استدعى (الفرعون) سحرته أجمعين ووصف
لهم الفرعون - (ع.ص.س) - الحالة التى
ألمت به فاج السحرة بالصراخ وقالوا له :
«أى ربنا العظيم ، هذه الحالة التى ألمت بأعداء
الفرعون كانت قد أصابت «جد - كا - رع (٦)»
وفتح سحرته كتبهم ، فوجدوا أن حياته ستنتهى
فى سبعة أيام ، اذ لم يكن ثم من يعرف اسم
ساحره (٧) الذى كان سيقدر على أن يطلب له
البقاء وكان أن أخذ أعداء الفرعون فى الوهن
والضعف ، وقال لسحرته : «هل سبق أن أهنت
أحدكم .. حتى تتركونى أهلك أمامكم دون أن
تطلبوا الى البقاء» جاش السحرة بالبكاء وقالوا :
«ربنا العظيم ، بحياة وجهك (٨) ، ليس منا من
يستطيع أن يطلب البقاء للفرعون - (ع.ص.س) -
(لكن) «موى رع» يستطيع أن يطلب البقاء
للفرعون (ع.ص.س) استدعى الفرعون - (ع.ص.س) -
موى رع فصعد الى حضرة الفرعون - (ع.ص.س) -
وقال الفرعون - صادق الصوت (٩) لموى رع :
(ليلقاك رع خير لقاء ، بحياتك اطلب الى البقاء»
سال الدمع بن عين موى رع وقال للفرعون -
(ع.ص.س) - «ربى العظيم ، أئبنى
أستطيع أن أطلب البقاء للفرعون - (ع.ص.س) -
بيد أننى أنا سأموت» .

قال الفرعون - صادق الصوت - بحياته
(رع) سأعقد عليك النعم ، وسأقوم .. لولدك
الصغير، وسأعمل على أن يرتقى لمكانتك، وسأئنى
عليك فى المعابد كلها ، وسأعمل على خلود أثرك
فى هليوبوليس (١٠) وسأعمل على أن تخرج
الأرض قاطبة تبكيك ، وسأحرص على أن تقدم
لك الزهور (١١) وسأعمل على بقاء ذكرك (١٢)
الى أبد الأبدى ، ولن اجعل اسمك يفنى فى
المعابد .

تدبر موى رع الأمر وبكى فانهمر دمه أنهارا
حتى غشى عليه ، ثم قال : «ربى العظيم» ما أشبه
حالى بحال المنط الذى لا يدعوه المرء حتى يوم
بعينه (١٢) ، هاك أنا قد استدعيت قبل سبعة
أيام من موتى ، فلم أحظ برؤية عطف الفرعون -
(ع.ص.س) حتى الموت ، رغم اننى مازلت
شابا .

قال الفرعون «لموى رع» : «بحياته
(رع) سأجعلك تعرف أنك ستحيا ولن تموت
فأنت ستجعلنى أحيا ، فهل ستموت أنت ،
وأجابه موى رع : «ربى العظيم ، لم يحدث قط
أن طلب امرؤ البقاء لآخر ولم يموت (١٣) ثم قال ،
ربى العظيم ، الواقع أنك أنت الذى ستجعلنى
أموت ، فهل يستجيب الفرعون - (ع.ص.س) -
لما أقوله له ؟» .

قال له الفرعون - (ع.ص.س) - «بحياته
(رع) قل لى ما تشاء وسأنفذه» .

قال له موى رع : «اقسم لى أمام بتاح وقل :
لن أسمح بأن تخرج زوجتك «حنوت - نفرت»
من منزلها وسأنهر أى نبيل ينظر لها ..
كما لو كانت زوجتى الملكة . ولن أسمح أن يلحق
بها حيف ما جيت ، ولن أجعل أى نبيل يأتى
الى دارك ، ولن أنظر لها أنا نفسى .. واذا رأى
أعداء الفرعون جمالها فانه سيحنت بقسمه ..

استمع الفرعون - (ع.ص.س) - للكلمات
التي تفوه بها «موى رع» ، وقال له الفرعون -
(ع.ص.س) - «هل ترغب فى شئ آخر ، قل
وسأنفذه» قال «موى رع» للفرعون :

« السحرة الذين تأمروا ضدى حتى ألقى حتفى
هل تسمح بأن ترسل أولادهم الذين أنجبوهم
معى ، أى سيدى العظيم بحياة وجهك لاتدع
أيا منهم ، فالذى سيرسلهم للموت ما اقترفوه بعد
الفعلة السيئة التى ارتكبوها . فهم لم يخبروا
الفرعون - (ع.ص.س) - ببراعته ككاتب الى
اليوم الذى كان بوسعه أن يصنع لى شيئاً -
هاكم انهم لم يعرفوه بى الا فى اليوم الذى
سأموت فيه .

قال الفرعون - (ع.ص.س) - لمرى رع :
« فداؤك هؤلاء » ، بحياة « رع - حور - أختى »
« انك ستبعث من جديد » .

عاد الساحر مرى - رع الى منزله وحلق -
شعره وارتدى ثوبا من الكتان الفاخر ، واتخذ
الهيئة (المطلوبة) لتقديم الضراعة للاله رع ،
وذهب الى بيت الفرعون - (ع.ص.س) -
وحدث أن كان الفرعون . وقال للفرعون -
(ع.ص.س) - « ربى العظيم ، هل من الممكن
أن يذهب الفرعون - (ع.ص.س) - الى
هليوبوليس ليؤدى ما أعرف . الطريق الذى
سأذهب منه الى الدات (١٤) (عالم الموتى)

قدم الفرعون القرايين من أجله من ممفيس الى
بحيرة (١٥) . وأدى الفرعون الشعائر أمامه
(مرى - رع) أكثر مما كان سيؤديها أمام الاله
العظيم الحى ، ثم نظر الفرعون - (ع.ص.س) -
الى سحرته ووبخهم . الرجل الصالح ضد رجل
السوء (١٦) ثم انطلق الفرعون - عاش وصح
وسلم - الى هليوبوليس عبر طريق الاله رع
وحرق قربانا .

(تلى ذلك بضع سطور مهشمة تصعب ترجمتها ،
ويبدو أنها تسجل حديثا بين الفرعون « مرى -
رع » الذى يطلب منه أن يرسل معه الى عالم الموتى
أطفال السحرة وربما ذويهم .

ويدور حوار غامض بين مرى - رع والفرعون ،
حول البعث ، فيؤكد الفرعون « لمرى - رع »
أنه سيبعث من جديد ، بينما يستسلم « مرى -
رع » لقدرة وتعلن انه لا مفر من موته ويطلب
منه أن يمنحه تمثال البقرة المقدسة « حتحور »)

ويقول : ان « حتحور » (١٧) ربة الغرب هى التى
تجعل المرء يرحل الى الغرب . وهى التى تبت
فى الأمور أمام الاله العظيم الحى ، فهل تسمح
أيها الفرعون - (ع.ص.س) أن آخذ تمثال
حتحور البحيرة الحمراء بحيث اصططحبه معى الى
الدار الآخرة (الدات) ، فاذا مت سأتركه هناك ،
واذا حييت سأعود به الى الأرض معى . وأجابه
الفرعون - (ع.ص.س) « أى شئ تحب ،
أى شئ تحب أفعله » .

قال القائد « مرى - رع » للفرعون (ع.ص.س):
« سأرحل لأقدم ضراعاتك للاله العظيم الحى
لتبقى بعيدا عنى ، ولا تنظر الى حتى أرحل .
ليت الاله رع يصغى لصلواته (الفرعون)
ويجعلنى معك من جديد » .

رحل القائد « مرى - رع » الى الدات حيث
التقى بحتحور ربة الغرب ، وقالت له « مرحبا
بالقائد » « مرى - رع » ، ما الأمر أيها القائد
مرى - رع ، لقد أتيت لتطلب البقاء للفرعون
« والفناء » لأعدائه ، ثم قالت حتحور للقائد
« مرى - رع » سأعمل على أن تمثل أمام الاله
العظيم الحى ، فقال لها : اجعلينى أمثل فى حضرة
الاله العظيم الحى .

اصططحت حتحور القائد مرى - رع وجعلته
يمثل أمام (الاله العظيم الحى) ، فقال الاله
العظيم الحى « خبرنى عن حالة المعابد . »
فأجابه « مرى - رع » : « المعابد مزدهرة ازدهارا
وثرواتها . والمعابد تضى الأرض . »

عندئذ سأل الاله العظيم الحى مرى رع
« خبرنى بحالة . الأرامل (١٨) قال القائد ،
« مرى - رع » لاله العظيم الحى : (تلى ذلك
بضع سطور مهشمة يصف فيها « مرى - رع »
الشقاء الذى تعاني منه البلاد وبؤس الفقراء
الذين يجأرون بالشكاية ، ورغم هذا يتضرع للاله
أن يمد فى حياة الفرعون) .

عندئذ قال الاله العظيم الحى ، « أمد حياة
الفرعون (ع.ص.س) ٢٥ عاما » (يتضرع
« مرى - رع » للاله أن يمد أكثر فى حياة الفرعون

فيزيدها الى مائة عام بدءا من ذلك اليوم) عندئذ تحدث القائد « مري - رع » في حضرة الاله العظيم الحي : « ربي العظيم : هل أستطيع العودة وأصعد الى أعلى (أى أعود الى الدنيا) .

(يابى الاله أن يعود « مري - رع » للدنيا ، فيستسلم لمصيره ، وذات يوم يعلم أن حتحور تستعد للنزول للأرض للاحتفال بأحد أعيادها ، فأسرع للقائها ورجاها اذا صعدت للدنيا في عيدها لتناول القربان أن تسأل عن حالة زوجته وابنه ، أو أن تشفع له لدى الاله العظيم ليسمح له بالذهاب معها بيد أن الاله يرفض ، فتذهب حتحور وحدها) .

صعدت حتحور الى الأرض والتقت بأهلها ثم عادت الى انعام السفلى ، والتقت بالاله العظيم الحي ثم بالقائد « مري - رع » وقالت « أيها القائد » مري - رع « عسى أن يلقاك أهل » الدات « خير لقاء ، سأخبرك . . . » (سألها مري - رع) « خبريني بحالة منزلي » (قالت حتحور) : لقد اغتصب الفرعون (ع. ص. س) امرأتك ، وجعلها زوجته الملكية العظمى (١٩) واغتصب منزلك ، ومنحه لأول . . . ثم قتل ولدك ، بكى القائد مري - رع بكاء مرا ، وقال لحتحور : خبريني من حرصه على اقرباء ذلك : سلبه منزلي واغتصابه امرأتى وقتله ولدى . فأجابته حتحور : « انهم السحرة الذين زينوا له هذا .

(سطور مهشمة نعرف من بقاياها أن « مري - رع » ازمع الانتقام ، فتناول حفنه من الطين وشكل منها رجلا ن الطين وأمره بالصعود الى عالم الأحياء بعد أن زوده بقوة سحرية ويذهب

رجل الطين الى الفرعون فى قصره ويأمره فى غلظة باهلاك السحرة) .

قال رجل الطين للفرعون (ع. ص. س) : ابعث بسحرتك الى الفرن القائم أمام « موت التى تحمل أخاها » (٢٠) فى هليوبوليس (أصاب الاضطراب الفرعون ، بيد أنه لم يجد مناصا من الانصياع لأمر رجل الطين السحري فأمر بالقبض على السحرة) .

ثم أخرجهم من سجنهم وأرسلهم الى هليوبوليس ثم خرج معهم الى هليوبوليس حيث أمر باعدامهم ، فأرسلهم الى المحرقة القائمة أمام « موت التى تحمل أخاها » فى هليوبوليس . . ثم عاد الفرعون الى قصره . . وقفل رجل الطين عائدا للموضع الذى كان فيه القائد « مري - رع » وأخبره بما كان من أمره ، وأعطاه باقة من الأزهار . . وتأثر القائد « مري - رع » مثل رجل صعد الى الأرض وعاد الى منزله (٢١) وقدم القائد « مري - رع » الباقة التى حملها رجل الطين الى الاله العظيم الحي ، فسأل الاله العظيم الحي القائد « مري - رع » « هل صعدت الى عالم الأحياء ، فأجابه « مري - رع » « أى ربي العظيم ان من ذهب الى الأرض هو رجل نطين ، الذى بعثت به ، فحضر ندى الباطن امام الاله العظيم الحي » (يبدو أن الاله قد غضب من تصرف « مري - رع » لكن حالة البردية السيئة لا تسمح لنا بتتبع أحداث القصة أكثر من هذا) ولكن يبدو أن الساحر يعمل على الخروج من عالم الموتى ويبدو أن سعيه قد كلل بالنجاح فى نهاية المطاف .

تعقيب على القصة

على النقيض من الصورة الجلييلة التى ترسمها الآثار والنصوص الرسمية للملكية الفرعونية ، تجيء شخصية الفرعون كاريكاتورية تبعث على السخرية المشوبة بالازدراء ، فهو يتسم بالجشع والجحود وهو ينصاع لغواية السحرة ولا يتورع عن أن يحنث بقسمته ولو كان برأس أرباب ممفيس الاله بتاح ، حتى تتحول عبارة صادق الصوت الى استهزاء صريح برياء الفرعون الذى يحمل اسم « سا - سوبك » أى ابن سوبك وهو اله عبد فى صورة تمساح وكان ابنا « لنيت » ربة الحرب والقتال ولسنا نعرف ملكا بهذا الاسم ، مما يرجح اختياره كرمز للرياء والقسوة اللتين يجسدهما التمساح .

أن هيبة الملكية الفرعونية وسلطتها أخذتا في التدهور بعد وفاة رمسيس الثالث آخر الفراعنة العظام ، فتعاقب على العرش ملوك ضعاف ، وسرعان ما قفز إلى السلطة أحقاد المرتزقة الليبيين بما يشبه الانقلاب العسكرى ثم خضعت مصر لسلطان أسرة من النوبة واجتاحتها جحافل الآشوريين ، ثم كانت الأسرة السادسة والعشرين التى شهدت صراعاً حضارياً وسياسياً بين القومية المصرية التى وجدت ملاذها فى العودة إلى القديم وأحياء تراثها الغابر وبين التأثيرات الأجنبية المتصاعدة والآتية من الشرق والشمال التى أخذت تتسرب على نحو متزايد على يد المرتزقة والتجار الإغريق ، وقد أخذ هؤلاء يحلون محل الجنود المصريين بعد أن اطمأن إليهم ملوك الأسرة الذين يندحدرون من أصل ليبي ، فكان أن ثار المصريون وإطاح قائد الجيش أحمس أو أمازيس كما يعرف بحكم الفرعون « واح - ايب - رع » أو « ابريز » ، وكان أمازيس رجلاً من عامة الشعب ميالاً للمرح واللهو ، وسرعان ما خاب أمل المصريين إذ كان الحاكم الجديد من أشد المعجبين بالحضارة الإغريقية حتى أنه تزوج امرأة من بناتها ، وأغدق البطايا والهبات على المعابد اليونانية حتى سُمي بمحب الهيلينيين .

كان اسم الساحر الشاب « مري - رع » أى محبوب رع إله الشمس الذى منه انحدرت الالهة ماعت ربة العدالة فى مصر القديمة ، وثمة قصة من عصر الأسرة التاسعة عشرة عثر عليها فى قرية لعمال الجبانة بالأقصر ، وبطلها يدعى بهذا الاسم ويحمل لقب القائد أو أمير الجيش الذى ينعت به « مري - رع » فى النصف الثانى من القصصه ، كما كان بوسعه هو الأكثر أن يتصل بالأرباب ويحادثهم فهل كان مري - رع بطل إلهكيات وسير شعبية لم يقدر لمعظمها أن يدون ، ولكن وجد فيها البسطاء تعبيراً عن احساسهم بالظلم الاجتماعى واستغلال الأغنياء للفقراء .

وشهد هذا العصر اضطرابات واضرابات عمالية متكررة نعرف طرفاً من أخبارها من وثائق قرية دير المدينة بالأقصر وتعبر ضراعة موجهة للاله آمون عن وعى متزايد بالقهر وبتفشى الفساد فى أجهزة الإدارة والقضاء فيناجى الفقير ربه قائلاً :

« أى آمون ، لتصنع للوحيد فى المحكمة ، لمن هو فقير وليس بغنى ، فالمحكمة تيسليه الذهب والفضة لكتبتها ، لتضطلع آمون بمهام الوزير لينجو الفقير ولتبرأ سياجته ، عسى أن يتفوق الفقراء على الأغنياء (من بردية انستاسى الثانية فى المتحف البريطانى) ، ويعبر الكاتب عن تعاطفه مع البسطاء والضعفاء فيجعل بطله يقارن حالة بحال المحنط الذى يتجنبه الأحياء ويجبرونه على العيش فى عزلة بين الموتى ، فإذا جاءهم الموت تذكروه وسماعوا إلى دعوته كى يمنح ذويهم الحياة ولا يكف هؤلاء السحرة عن غيهم حتى بعد أن قبل « مري - رع » أن يضحي بحياته فى شهامة « أولاد البلد » فيوسوسون للملك كى يحنث بقسمه ويقتل ابن مخلصه ويغتصب زوجته وداره ، فلا يجد الساحر مناصاً من أن يذمرهم حتى يستقيم أمر البلاد ، ولعل الكاتب لم يجرؤ على الدعوة لاسقاط الفرعون ذاته .

والسحرة هنا يرمزون لرجال البلاط الذين يخططون بالفرعون ويستأثرون بعطاياه ، ويحجبون عنه أهل العلم والفضيلة من أبناء الشعب ، وهم لا يكشفون له عن وجون عالم يفضلهم الا وهم متأكدون من هلاكه سواء نجح أم فشل فى علاج سيدهم .

يحمل « مري - رع » فى القسم الأول من النص لقب الساحر ، (حري - تب) الذى يعنى حرفيا الرئيس وهو اختصار للقب (حري - تب - خري - حب) أى رئيس حاملي الكتاب أو المطلقين على الشعائر والتعاوين التى تضمها الكتب المقدسة ، وهو من ألقاب الكهنوت القديمة ، ونرى صاحبه يشرف على أداء الطقوس الدينية أو الجنائزية ومن أهمها طقسة فتح الفم ، التى يعيد الساحر بها للمتوفى أو لتمثاله القدرة على استخدام حواسه وتناول الطعام والشراب ، أى يعيده للحياة .

ومن المثير أن يتجاهل النص تفاصيل رحلة حتحور الى الدنيا وعودتها الى الدات ، رغم انها كانت من المواضيع المحببة فى الأدب الدينى ، وكان من الممكن أن تكون مادة لمغامرات مثيرة مع الكائنات الأسطورية التى تعمر الطريق الى العالم السفلى .

ويبدو أن الكاتب قد تأثر بالتصور الروحاني للحياة الآخرة الذى بدأ فى الظهور منذ الدولة الحديثة على الأقل (القرن السادس عشر ق م) والذى رأى فيها حياة روحية تخلو من كل متاع دنيوى كما نقول التعويذة ١٧٥ من كتاب الموتى على لسان آتوم الذى يخاطب روح المتوفى التى تشكو له الحرمان من الملذات الجسدية :

« لقد وهبتك الضياء بدلا من الماء والهواء ، والطمانينة عوضا عن الخبز والجعة » .

لذا يتأثر « مري - رع » بباقة الزهور التى أحضرها رجل الطين من الأرض ، فتذكره بوطنه وبآله ، ويضيق صدره بهذا اللون من الرهبانية ، ويتوق الى العودة الى الأرض ويغضب الاله حينما يقدم له « مري - رع » باقة الأزهار ، لأنه حاول الاتصال بعالم الأحياء ، فهذا الاتصال كفى لجعل رعاياه من الموتى يبرمون بهذا اللون من الحياة .

إن الاله « العظيم الحى » يلعب دورا سلبيا فى القصة ، فهو لا يدري شيئا عن أحوال الدنيا ، ولا يبالي بالشقاء الذى يرزح تحته البشر ولا يغضب لحنث الفرعون بقسمه العظيم ، ولا يقتله لطفل رسوله ، والساحر لا ينتظر النصر من الاله بل يعتمد للانتقام من أعدائه بيديه ، والسحرة ، الذين هم صفوة الكهنوت ، هم الذين يجرضون الفرعون على أن ينقض عهده وألا يبر بقسمه بالاله بتاح رغم أنه من أرباب الخليقة الذين تمتعوا بشهرة على مدار القرون .

وربما يرى البعض أن سلبية الاله أمر يتفق مع كونه ربما للموتى لا يجوز له أن يتدخل فى أمور الدنيا ، كما قد يشير البعض الى نصوص عصور الاضطراب تحفل بمثل تلك الانتقادات لانهايار القيم الخلقية واهمال الملوك لشئون رعاياهم ، بيد أن هذا النص يختلف عن غيره فى أمرين :

الأول : أن الاضطراب الذى ساد الحياة لم يكن مرجعه الى اهمال فى العبادات أو تفصير فى خدمة الأرباب كما يتضح من اجابة الساحر ، والثانى : أن الملك لم يعد هو الوسيط بين عالم الأرباب وعالم الأحياء وهى النظرية التى تستند عليها الملكية المقدسة ، بل والديانة المصرية الرسمية ذاتها ، التى لم تخول لكائن أيا كان حق الاتصال بالمعبودات الا للفرعون ، ولم يكن الكهنة فى أدائهم للشعائر إلا نوابا للفرعون ،

لذا لم تسجل جدران المعابد سوى صورة الفرعون وهو يؤدي جسل طقوس
الخدمة اليومية .

ان قصة الساحر والفرعون تمثل ارهاصة بتحول ديني وفكري بعد أن تعرض
مفهوم الملكية المقدسة لهزة ، فلقد رأى المصريون في ملوتهم وسطاء يقومون بخدمة
الارباب ورعاية معابدهم في مقابل أن يمنحوا مصر الحياة والأمن والرخاء ، ولقد
قابض المصريون حرياتهم ورفعوا الفرعون فوق مرتبة البشر مقابل تلك الضمانات ،
فلما أحس الناس بأن اربابهم قد آخلوا بنعاقدهم ، لجأوا للسحر فانتشرت الممارسات
السحرية التي سعى المرء بها الى اخضاع الطبيعة وفواها لمشيئته انتشارا زعزع من
البنية الأخلاقية للمجتمع ، ولا سيما أن من مارسوها هم الكهنة أنفسهم ، ومن أشهر
انجازاتهم في هذا القبيل « كتاب الموتى » الذي هو في الواقع مجموعة من التعاويذ
التي تكفل لمن يشتريها السلامة في الآخرة والنجاة من الحساب على ما اقترفه من آثام
في الدنيا أمام محكمة أوزيريس المقدسة .

في ظل هذا التحول نسجت خيوط قصتنا على شاكلة الأسطورة الأوزيرية التي
تصور سعى الانسان لقهر الموت وضمان الخلود ، غير أن قيامة أوزيريس كانت
تأسيسا لمبدأ الملكية المقدسة وسلطان الكهنوت في حين أن أفلات « مري - رع »
ان صبح هذا التعبير - من عالم الموتى انتصار لارادة البشر بعد أن فرغت الديانة
القديمة من محتواها ، وبات الطريق ممهدا لديانة أخرى .

حواشي النص :

(١) دعاء تقليدي يردد بعد أسماء الملوك الأحياء وهو يتكرر في النص بعد اسم الفرعون ولذا سيختصر
الى (ع . ص . س) .

(٢) كناية عن الجشع وهي تشبه في العامية المعاصرة (عينه فارغة) .

(٣) حرفيا وجبة الأمس ، والأمس دلالة على الماضي ، ويقرن بالكلمات للدلالة على الاعتياد والتكرار .

(٤) يستخدم الكاتب لفظة الأعداء بدلا من الفرعون حينما يصف ما يلزم به من أذى كأننا يحاول أن
يدرأ الشر عن ذاته وستنزل اللعنة على أعداء الفرعون ، مثلما يفعل العامة في مصر حينما يرددون عبارة
« ان شاء الله العدو » اذ ذكروا مكروها لم يميز .

(٥) أى يبلله العرق .

(٦) أحد قرائنة الأسرة الخامسة وقد عاش قبل زمن كتابة هذه القصصة (القرن الرابع ق م)
شعر ألفي عام .

(٧) نسي اسم الساحر الذي ضحى بحياته من أجل الفرعون والكاتب يمهّد بهذا للمصير الذي
يبتظر « مري - رع » على يد « ساسوبك » .

(٨) القسم المعتاد في المصرية الكلاسيكية كان بحياة الأرباب « عنخ » أو ببقائهم « واح » ، بيد
ان الكاتب يستخدم صيغة عامية ، فالسحرة يحلفون بحياة وجه الفرعون ، والفرعون يقسم بحياة وجه
الأرباب .

(٩) كنية المتوفى في النصوص الدينية ، وهي في الأصل من القاب أوزيريس وقد تلتقب به بعد

أن أدان مجمع الآلهة في هليوبوليس خصمه سب ونهاه إلى الصلحاء ومنح عرش مصر لحورس ، ابن أوزيريس الذى بات رب الموتى ، وقد نعت به كل متوفى ذكرا كان أم أنثى زلقى له ويبدو أن الكاتب يستخدم اللقب الفرعونى للسخرية من نفاقه مرتين ، فهو فى المرة الأولى يتملق مرى - رع حتى يشفيه وفى الثانية يمنيّه بوعود كاذبة .

(١٠) حرص النبلاء على وضع تماثيل لهم فى أفنية المعابد الكبرى حتى تنال نصيبا من القرابين الوفيرة التى تقدم لأربابها ، ومن أهمها معبد اله الشمس فى هليوبوليس (عين شمس الحالية) .

(١١) ترمز الزهور فى العقائد المصرية إلى البعث ، إذ تخيل المصريون أن الشمس قد خرجت فى صورة طفل ذهبى من زهرة لوتس عملاقة خرجت من المحيط الكونى عند بدء الخليقة ، واستنشاق الزهور يمد المرء بمقومات الحياة والقوة ، ولذا كانت من بين أهم القرابين التى تقدم للموتى .

(١٢) عانى المحنطون من ازدياد المجتمع ، رغم أهمية الدور الذى لعبوه فى العقائد الدينية ، لذا عاشوا معزول عن مجتمعات الأحياء على أطراف الجبانة .

(١٣) يبدو أن المصريين قد آمنوا أن بوسع المرء النجاة من الموت إذا استبدل آخر به ، وهناك تميمية تحمى صاحبها « من الأرباب التى تستبدل رجلا بآخر » ونقرأ على مقصورة جنازية من عصر الأسرة الحادية والعشرين دعاء لحونسو - اله القمر - أن ينقذ من يحبه من الموت وأن يضح مكانه آخر فى عالم الموتى .

(١٤) من الغريب أن يذهب « مرى - رع » إلى هليوبوليس على الضفة الشرقية للنيل ليدخل عالم الموتى ، فالنصوص الدينية تحدد موقعه خلف الأفق الغربى حيث تغرب الشمس وأشير إليه أحيانا بالغرب (امتت) وللموتى بالغربيين (امتتيو) ولرب الموتى بامام الغربيين ، ويبدو من سطور القصة أن هذا العالم سفلى وأنه يخلو من المتاع الدنيوى ، وتفغل القصة تفاصيل الرحلة ، وربما كان نزول الساحر إليه كان اسراء روحيا وليس ماديا .

(١٥) الاسم مهشم وربما كان بحيرة التطهير أو البحيرة الطاهرة وهو أحد أسماء بحيرة قارون فى الفيوم .

(١٦) النص مهشم ويبدو أن العبارة « ينصر الاله الرجل الصالح ضد رجل سوء » .

(١٧) البقرة السماوية التى كفلت الطفل حورس حينما قتل والده أوزيريس وهى قرينة لأمه ايزيس والهة للموسيقى والرقص ومن أرباب الموتى أيضا ، و « حشور البحيرة الحمراء » هو اسم تمثال لها .

(١٨) لفظة « الأرامل » (خاروت) تعبر عن الضعفاء عامة .

(١٩) كان هذا اللقب فى الأصل يمنح للزوجة الرئيسية التى يلى ابنها العرش لتمييزها عن غيرها من الزوجات الثانويات والمحظيات ، بيد أن بعض الفراعنة منحوا هذا اللقب لعدد من زوجاتهم فى آن واحد .

(٢٠) اسم معبد مجهول مكرس « لموت » زوجة الاله آمون وكانت أحيانا فى صورة لبؤة مثل ربة القتال والحرب « سخمت » .

(٢١) تصور العقائد المتأخرة عالم الموتى أيضا تخلو من المتاع الدنيوى وتنعم فيها الروح بالطمأنينة والسكينة .

الحكايات الشعبية

في مجال أدب الأطفال

صفوت كمال

« والحكاية الشعبية فيها كل مقومات الأدب الشعبي من الغرافة والتطور والاضافة ومن التعبير عن وجدان الجماعة أكثر من وجدان الذات » معجم الفولكلور ، ص ١١٤
د. عبد الحميد يونس

مقدمة :

حينما نتحدث عن التراث الشعبي في مجال أدب الأطفال (*) تبرز أمامنا أنماط متعددة من هذا التراث سواء ما كان منها من إبداع الأطفال أنفسهم ، من فنون الغناء واللعب والجوار والمهارة ، أم ما كان منها من إبداع الكبار للأطفال من فنون تحتفل بالطفل ، وتحتفي به منذ لحظة قدومه إلى الحياة ، موروثة بممارسات وطقوس واحتفالات تتضمن مختلف أشكال الإبداع الفني ، من فنون تعبيرية ، وتشكيلية تؤدي في إطار من العادات والتقاليد ، أم كانت أنماط هذا التراث الشعبي هي من إبداع الكبار للكبار ولكن يشارك فيها الأطفال بطريق مباشر أو غير مباشر ، وبخاصة ما يؤدي في الاحتفالات العائلية أو العامة مثل الموالد وغيرها من أنماط الاحتفالات الشعبية ، وتعدد أنماط هذا التراث الشعبي بتعدد وسائل التعبير فيه ، سواء أكان ذلك من فنون تتوسل بالكلمة ، كوسيلة من وسائل الإبداع الشعبي ، أم بالنغم والإيقاع أم بالحركة والإيماءة والإشارة أم بالخط والمون والكتلة ، أم بفنون المهارات واللعب ، أم بالممارسات الطقوسية كتعبير عن المعتقدات والعادات والتقاليد التي تسود فكر ووجدان المجتمع . كما نجد دائمتها في مختلف مجالات الإبداع الشعبي ، بل في معظم مناسبات ومجالات ممارستها دورا واضحا للأطفال سواء أكان هذا الإبداع الشعبي داخل البيت أم خارجه باعتبار أن الأطفال

(*) راجع أعمال ندوة أطفالنا والتراث ، ٨٨/٥/٢٤ - ١٩٨٨/٥/٢٦ المجلس الأعلى للثقافة - لجنة ثقافة الطفل .

يشاركون في مختلف مجالات الحياة اليومية سواء أكانت المشاركة بالفعل أم بالحضور فقط ، مثلما يحدث في بعض أنماط العمل أو بعض الممارسات الطقسية التي يمنع من حضورها الأطفال ، أو بعض الطقوس الخاصة التي يحرم فيها وجود الأطفال .. وكما نعرف أن الأطفال في العرف الشعبي هم من لم يبلغوا بعد سن الحلم ، ولم يدخلوا بعد مرحلة الشباب بمفهومه الحيوى (البيولوجى) بنينا كانوا أم بنات .

مثل غيرها من أنماط وأشكال المآثورات الشعبية العربية .

هذه الموروثات الثقافية الحية ، هي التي حافظت لآلآن على شخصية هذه الأمة .. بل هي التي احتفظت للطفل المصرى بشخصيته المستقلة للآن ، رغم كل ما يجابه موروثه الثقافى من عوامل الطمس والازاحة - أو مخططات التبديل والتعديل .. فمواد المآثورات الشعبية الشائعة للآن خارج المدن المقدسة بالبشر ما زالت - لحسن الحظ - تقوم بدورها التلقائى فى تأكيد القيم التي تحفظ للمجتمع شخصيته وبنائه الاجتماعى السوى .. وتعمل بتداولها وتناقلها - وممارستها على تنشئة الأطفال تنشئة سنوية تتوافق مع واقع الحياة التي يعايشونها فى بيئاتهم الاجتماعية ودون انفصام أو تناقض بين الواقع وبين ما يجب أن يكون . فالألعاب الشعبية التي يمارسها الأطفال فى القرى المصرية ، تؤكد فى وجدانهم روح الاخاء والتعاون ، وما زالت الأغنيات الشعبية المتوارثة والمتتاليات الغنائية تشير فى مخيلتهم ووجدانهم روح المشابة والأمل ، كما تشكل الحكايات الشعبية بحيويتها الثقافية طرازا متميزا بين طرز هذا التراث الزاخر بأنماط متعددة ومتنوعة من الابداع الثقافى الشعبى .

الحكايات الشعبية :

تعتبر الحكايات الشعبية المصدر الأساسى لكل المرويات الشفاهية وأكثرها انتشارا ، كما أنها تحمل من ملامح التراث الشعبى أكثر مما تحمله غيرها من المرويات الشفاهية (١) وتبرز الحكايات الشعبية فى التراث الشعبى الانسانى كمعلم أساس من معالم العلاقة الوثيقة بين التراث

ويذخر التراث الشعبى العربى ، مدونا كان أم مآثورا شفاهيا ، بأنواع متعددة ومتنوعة من الابداع الشعبى الذى يمكن أن يكون مادة ثرة لأى ابداع فنى وثقافى جديد ، فى مجال ثقافة الطفل - سواء أكان ذلك من حيث نقل أنماط من فنون الأطفال المتوارثة الى الأجيال القادمة ، فى أشكال من الألعاب الشعبية ، أم من خلال ألحان وأغنيات كانت تؤدى ثم حُجبت عن أبناء المدينة ، تحت سطوة وسائل الاعلام الحديثة ، أم من خلال تقديم صور ومعلومات عن أشكال من الابداع الفنى للأطفال فى عصور مسبقة ، لتكون هى نفسها مادة يستلهمها الأطفال أنفسهم فى ابداع فنى حديث . وتجربة الاستاذ الفنان المرحوم رمسيس ويصا واصف مع أبناء قرية الحراية فى الجيزة ، يمكن أن تكون نموذجا يحتذى به فى مجالات أخرى من مجالات الكشف عن القدرات الخلاقة للأطفال أنفسهم ، لا من حيث تقليد عمل أو ابداع الكبار ، ولكن من حيث قدرتهم هم أنفسهم على الكشف عن مجالات جديدة من الابداع .

كما أن الأطفال فى القرى - التى لم تخضع بعد لسطوة وسائل الاعلام نجد أنهم ما زالوا يمارسون موروثاتهم الثقافية فى تواصل ثقافى حى . يضيفون الى هذا التراث المنقول تلقائيا - معطيات جديدة من معطيات معارفهم المكتسبة الحديثة - فأشكال الابداع الفنى للأطفال فى النوبة مثلا ومعظم قرى الصعيد ما زالت تحتفظ بأصالة الابداع فى الممارسات التي يؤديها الأطفال أو فى أشكال الألعاب واللعبات ، والغنائيات التي يرددونها ، ومن هذه الألعاب والأغاني ما يحمل بين أعطافه عبق التاريخ الممتد فى عمر الزمان عشرات القرون ، مثلها فى ذلك

(١) راجع ، صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة مقارنة ، ط ١ ، الكويت ١٩٨٦ .

الشعبي وأدب الأطفال باعتبار أن الحكايات الشعبية بطبيعتها الفنية والتاريخية ، هي العنصر الأساسي في بنية ثقافة أية أمة . سواء أكانت هذه الحكايات تروى للكبار ويستمتع اليها الأطفال ، أم كانت حكايات تروى للأطفال ويصوغها الكبار للأطفال صوغاً فنياً خاصاً يتوافق مع فئات أعمارهم وقدراتهم الإدراكية وكفاياتهم الحسية وتصورهم للوجود الذي يحوط حياتهم - فتحتل تلك الحكايات في سياقها الأدبي - وتتابع أحداثها - مقولات فكرية ورموزاً حسية ، ومعارف متنوعة ، وقيماً أخلاقية ، تتوافق مع كفاياتهم الحسية والعقلية والوجدانية ، بهدف تنشئتهم تنشئة واعية سوية .

كما أن استخدام رموز من الطبيعة أو من كائنات مسخ من عالم الغيلان والجان إنما يكون بدرجات متفاوتة وتتوافق مع فئات أعمارهم .

والراوى عادةً لمثل هذه الحكايات وبخاصة الحكايات التي تروى من الكبار للصغار داخل البيت أو خارجه ، ومن الجدات إلى الأحفاد أو من الوالدين للأبناء ، يراعى فيها دائماً فئات الأعمار وجنس المتلقين من ذكور وإناث ، وكذلك مجالات أداء هذه الحكايات ، وهل هي حكايات للسمر والترفيه ، أم حكايات وعظية وتعليمية ، أم حكايات دينية . . إلى غير ذلك من طرز الحكايات الشعبية وأنماطها المتعددة والمتنوعة ، سواء ما كان منها وصفاً وتحليلاً لعلاقات الإنسان بالإنسان أو علاقات الإنسان بعالم الحيوان ، أو علاقات الإنسان بالكون وكائناته المختلفة وأصنافها المتنوعة .

ودور الراوى للحكايات الشعبية هو دور أساس في نقل المعلومة الكامنة في الحكايات بوسيلة فنية وبطريق غير مباشر .

فالحكايات الشعبية بجانب دورها الترفيهي للأطفال . وثناء مادتها الفنية ، تقوم بدور أساس في نقل المعارف للأطفال بطريق غير مباشر في معظم الأحيان وبطريق مباشر في أحيان معينة .

كما تشكل الحكايات الشعبية بأشخاصها وكائناتها وأحداثها مصدراً مهماً من مصادر

المعارف العامة للأطفال ، وتعريفهم بأنماط متنوعة من تجارب الحياة وخبرات الآخرين . . وتقنين العلاقة بينهم وبين غيرهم من المتفاعلات ومظاهر الطبيعة وظواهرات الحياة .

لذلك كان من الأهمية بمكان الاهتمام بدراسة الحكايات الشعبية لا من حيث أنها شكل من أشكال التعبير الأدبي فحسب ولكن أيضاً من حيث أنها أولى مصادر معارف الأطفال بالحياة وتشكيل أساليب إدراكهم (٢) .

فالحكايات الشعبية هي الحلقة الوسيطة بين الطفل في تنشئته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجي الذي تصوره وتنقله له الحكايات الشعبية بما تشتمل عليه من تصوير للعالم الذي يحوط الإنسان . . وما يحوط هذا العالم من تصورات وأخيلة لظواهر الطبيعة ومظاهر الكون المختلفة . يتداخل فيها الواقع المحسوس والمرئى مع الخيالي والمدرَك في بناء فني خاص يعطى للحكاية الشعبية طابعها الفني بين أجناس الأدب الشعبي الأخرى .

فالحكايات الشعبية رغم ما تتمثله من عالم الواقع ، فإنها في واقعها الأدبي والفني لا ترتبط بطبيعة المكان التي تدور فيه أحداثها ولا بواقع الزمان الذي تفترض وقوع هذه الأحداث فيه . فهي ليست قصصاً من التاريخ أو حكايات تاريخ ، على الرغم مما قد تحمله من معارف تاريخية ، أو وصفاً لمعالم جغرافية ، كما أنها ليست قصصاً واقعية على الرغم من تحديداتها لشخصيات أحداثها - فهي أحاديث تصور عالم الإنسان كما هو في خيال الإنسان ، وتعبر عن الوجود الذي يحوط هذا العالم من خلال رؤية الإنسان الذاتية لهذا الوجود ، فتتداخل في الحكايات الشعبية المعرفة الموضوعية مع التصورات الذاتية .

فعالم الحكايات الشعبية ، عالم خاص . . عالم خيال الإنسان وإدراكه في آن . بما يتضمنه هذا الخيال وذاك الإدراك من معارف موروثة وخبرات مكتسبة ، وتصورات ذهنية فنية . حينما يخرج الإنسان بافتراضاته الذهنية من مجال التجربة الموضوعية ، إلى مجال الافتراضات

(٢) راجع ، صفوت كمال ، « الحكايات الشعبية وأهمية دراستها » ، مجلة الفنون الشعبية ، ع ، ٢ ، القاهرة ،

أبريل ١٩٦٥ ، ص ٣٨ - ٤٨ .

وقد سرتها على الانتقال من مكان الى مكان ، ومن جيل الى جيل ، ومن لغة الى لغة ، تعتبر من أكثر أنماط الإبداع الشعبي العالمي التي تتداخل أو تتماثل العناصر المكونة لبعض أشكالها ، وإن



تميزت حكايات كل مجتمع وكل مجموعة لغوية عن غيرها بسمات وصفات خاصة ، ولقد تميزت الثقافة العربية عبر حقب التاريخ بمروياتها الشفاهية ، كما تميزت الحكايات الشعبية العربية بقدرتها الاستطراذية في تنابع صيغها - بل لقد ظل للعرب كما يقول فون ديرلاين « قيمتهم الفنية الخاصة في صياغة فن الرواية ، من حيث أنهم خلقوا عن طريق فنهم في الرواية صوراً جديدة كل الجودة ، سواء كان ذلك من خلال تلك الحكايات

الخيالية ، فينأى بفكره عن عالم الواقع المحسوس الى عالم يفوق الواقع ، ويخرج من نطاق الواقع الى عالم آخر يغايره أو يماثله ولكن لكانت طبيعة خاصة .

عالم يمتزج فيه خداع الحواس مع شطحات الفكر ، حيث يمتزج الحلم بالأمل ويتداخل المعقول مع اللامعقول ، في بناء فني خاص هو سمة أساسية من سمات الإبداع الفني في الحكايات الشعبية ، مع ملاحظة أن الحكايات الشعبية ، هي في أصلها الفنية ، مروية شفاهية يتحقق وجودها الفني من اللقاء بين الراوى والمستمع . . بين المؤدى والمستقبل . . والمؤدى هو الناقل لها - وهو الموصل لعناصرها وأحداثها الى المتلقى - لذلك قد تتغير بعض العناصر ويتبدل بعضها تبعاً لفنية المؤدى - الراوى - وفئة المتلقى . . وهي الخصيصة التي تتميز بها الحكايات الشعبية مقلها في ذلك مثل سائر أنماط وأنواع الأدب الشعبي الشفاهي تعطى للمبدع الحديث والفنان المعاصر والأديب الذي يتوسل بمواد الإبداع الشعبي حرية وحيوية في انتقاء وصياغة موضوعات إبداعه الفني مستلهماً عناصر وموضوعات من التراث الشعبي في إبداعه الفني الحديث .

وفي مجال توظيف الحكايات الشعبية في مجال أدب الأطفال يكون للكاتب أيضاً حرية إعادة صياغة هذه الحكايات أو استخدام بعض العناصر وتبديلها وإدخال عناصر جديدة . والعمل الذي يقدمه الأديب أو الفنان هو عمل منسوب اليه أساساً وإن اعتمد على عناصر من حكايات شعبية ، وهو عمل إبداعي خاص يوظف فيه جانب من التراث الشعبي توظيفاً فنياً جديداً في إطار من خبرة الفنان المعاصر خبرته الفنية ومعرفته بعناصر تراثه الشعبي ووظيفة كل عنصر من تلك العناصر في بنائه الفني الأصلي وسياقه الثقافي العام ووظيفته الاجتماعية . والحكايات الشعبية بوفرة عناصرها وثراء أنماطها تعتبر أكثر أشكال التراث الشعبي الأدبي مرونة في استلهاً أو اقتباس عناصرها في أعمال فنية وأدبية حديثة ، والحكايات الشعبية بطبيعتها الثقافية الحية

التي نشأت عندهم أم تلك التي أخذوها من الشعوب الأخرى » (٣) كما ظل لآلف ليلة وليلة منذ أن نقلها انطوان جالان في أوائل القرن ١٨ من العربية الى الفرنسية شهرتها العربية على الرغم من تعدد الآراء في مصادرها وكذلك تأثيرها المباشر والواضح في البناء الفني للعديد من أعمال الروائيين الغربيين . وكذلك في أعمال أدباء عرب محدثين (٤) .

كما وظفت حكايات من آلف ليلة وليلة أو عناصر من حكاياتها في أعمال فنية عديدة سواء أكان ذلك في مجال الموسيقى أو المسرح أو السينما أو الأدب الى غير ذلك من أنماط الابداع الفني التشكيلي بوسائله المختلفة .

آلف ليلة وليلة :

تظل آلف ليلة بما حملته من مادة أدبية وموضوعات تاريخية وأحداث ومغامرات ووصف للعادات والتقاليد وما يسود موضوعاتها من تصور للقيم الأخلاقية والفكرية وما يحيط أحداثها أحيانا من موضوعات مرحة أو ساخرة وما يتميز به أبطالها من شخصيات فريدة كانت دافعا للاهتمام بها واستخدام حكاياتها أو موضوعات هذه الحكايات في أعمال فنية خاصة بالأطفال سواء أكان ذلك في قصص مبسطة أو روايات مصورة أو تمثيلات مرحة مصورة برسوم متحركة ، أو أعمال سينمائية وتليفزيونية تخاطب الأطفال على مختلف فئات أعمارهم، تظل نمطا متميزا في الثقافة العربية مهما تعددت الآراء في أصولها التاريخية أو مصادرها الأدبية إذ تظل آلف ليلة بتكويناتها الثقافية وأصالتها الفنية نمطا متميزا بين أنماط فن الرواية العربية والعالمية . . وطرازا فريدا من طرز حيوية الثقافة العربية .

وترجع حيوية آلف ليلة وليلة الفنية ، واستمرارها التاريخي الى براعتها الفنية في تقديم عناصر درامية من حياة الانسان تحمل في شكلها

العام طابعا تاريخيا ولكنها تغفل في الوقت نفسه عنصر الزمان وتخرج بالانسان من اطار ما هو واقع الى مجال ما هو انساني ، ومن مجال ما هو بيئي الى مجال عام يصلح في كل زمان ومكان ، في رؤية حسية واقعية ونظر تجريدي شمولي يلتقيان في مخيلة المتلقي لحكاياتها بما تتضمنه هذه الحكايات من وصف لحداثق وقصود وغانيات حسان وغلمان شجعان وكائنات عجيبة ومخلوقات غريبة ليس لها وجود في حياة الانسان التي يعايشها ، كما تحمل حكايات آلف ليلة وليلة صورا تجسدية لواقع الحياة الاجتماعية التي تدور فيها أحداث كل حكاية في تصوير دقيق ووصف للحالات النفسية التي تميز معالم شخصية كل بطل من أبطالها ، وعلاقاته الاجتماعية بغيره من أبناء المجتمع وطرق الحياة وأنماط السلوك الاجتماعي لكل شخصية أو قطاع اجتماعي له دور في الحكاية . .

فآلف ليلة وليلة ليست عملا أدبيا فحسب بل هي صورة تعبيرية في الوقت نفسه عن الواقع الاجتماعي ، والظروف المتنوعة التي مر بها الانسان عبر تجاربه اليومية . وهي تعبير عن الانسان . . حينما يعايش الانسان حياته بنظرة فنية .

بل تعلق فنية الرواية في آلف ليلة في القدرة على الغاء الحد الفاصل بين ما هو تصوير للواقع وما هو من انشاء الخيال ، وسرد الأحداث في تتابع تلقائي وبمهارة فنية فائقة .

ولكن على الرغم من الاهتمام العالمي الذي حظيت به آلف ليلة وليلة ، فإن كثيرا من حكايات آلف ليلة وليلة لم تلق بعد العناية والاهتمام الكافيين من الأدباء والفنانيين بل ما زالت الحكايات التي ترتبط بعالم البحر في حاجة الى اهتمام الأدباء والفنانين بها وبخاصة حكاية عبد الله البري وعبد الله البحري . . على الرغم من أنها تفوق في فنياتها ودلالاتها ومجالات أحداثها حكايات السندباد ، بل هي كما يقول

(٣) فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة د. نبيلة إبراهيم - دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ١٩٩ .

(٤) راجع : أ - د. سهر القلماوي آلف ليلة وليلة دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .

ب - د. فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٧ .

(ج) صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة مقارنة ، الكويت ، ١٩٨٦ ، ص ٧٦ - ٨١ .

الأستاذ الدكتور حسين فوزى فى كتابه المتميز حديث السندباد القديم « لقد لاقت قصة السندباد حظها من الشهرة والمجد ، وبقيت قصة « عبد الله البرى » منزوية تنتظر شرقيا أو مستشرقيا يخرجها الى النور » (٥) .

عالم البحر :

وفى الواقع أن حكايات البحر بل وأدب البحر بصفة عامة يحتل مكانة مرموقة فى التراث العربى (٦) .

وكما يقول شهاب الدين أحمد بن ماجد « علم البحر أكثر من علم البر » (٧) فما دونه معلمو البحر القدماء ونواخذته والرحالة الذين عبروا البحار والمحيطات والجغرافيون والمؤرخون العرب تفيض بالمشاهدات والملاحظات التى تثير فى ذهن وخيال الأديب الفنان صورا من الإبداع الفنى مليئة بالغرائب والعجائب وتضفى على الخيال صورا من الواقع قد يعجز الخيال عن افتراض حدوثها .

كما تذخر تلك الكتب والمذونات بعناصر أسطورية وموروثات ثقافية كانت تشغل ذهن أصحابها وكأنها حقائق ثابتة فى بعض الأحيان أو أنها نتيجة خبرة سابقة وتجربة السلف .

وتتناول الحكايات الشعبية عالم البحر وما به من أسماك وكائنات ونباتات وصخور وكأنه عالم آخر يماثل عالم الإنسان به ممالك وقصور وكنوز ونظم عمل وقواعد وسلوك .

فالحكايات الشعبية تصور عالم البحر تصويرا أدبيا وفنيا كأجمل ما يكون التصوير ، بما يتضمنه ذلك من وصف وطرائف ، فىرى الإنسان الفنان فى البحر ما لا يراه غيره ، وتنعكس على أفكار البحارة ، وبرؤية فنية خاصة ، العديد من الصور الفنية التى تموج بالحركة والحيوية .. وكلها صور وموضوعات تثير خيال الطفل وتشرى

كما أن حكاية بدر باسم ابن الملك شهرمان وبنت ملك السمندل التى تشتمل عليها الليالى ٧٣٣ - ٧٥١ من ليالى ألف ليلة وإيلة هى حكاية أخرى متميزة من حكايات البحر التى اشتمل عليها التراث العربى الروائى ، حيث تجمع فى مكوناتها بين « عالم انسان الأرض » و « عالم انسان البحر » فى بنية واحدة تتمثل فى التزاوج بين أبناء الأرض وبنات البحر حيث ينجبان انسانا جديدا يجمع فى موروثاته الحيوية والثقافية بين مكونات وخبرة وقدرات انسان البر وانسان البحر فى بنية واحدة وكيونة خاصة .

فتروى الحكاية كيف تزوج الملك شهرمان الأميرة جلنار إحدى بنات أحد ملوك البحر ، وتنجب له الملكة جلنار ولدا يفوق غيره من الغلمان فى الحسنى والذكاء والشجاعة والأقدام وقوة الاحتمال . كما وضع فى بنائه العضوى قدرات أهل الأرض وقدرات أهل البحر وكيف شب هذا الولد بدر باسم فى رعاية والده ووالدته وخاله صالح أحد أمراء البحر وكيف أحب بدر باسم بعد ذلك الأميرة جوهرة بنت ملك السمندل أحد ملوك البحر الأقوياء وكيف تزوجها بعد أن مر بصعاب ومخاطر ، وتحفل الحكاية بعناصر عديدة نجدها متناثرة فى حكايات شعبية عربية متعددة .

(٥) راجع : أ - د. حسين فوزى ، حديث السندباد القديم ، دار الكتاب المصرى ، ١٩٧٧ .

ب - حكاية عبد البرى وعبد الله البحرى ، بحكايات ألف ليلة وليلة اعداد رشدى صالح ، طبعة الشعب ،

القاهرة ، ص ١٤٢٠ .

ج - دراسة محمد أحمد عطية لهذه القصة فى كتابه ، أدب البحر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ ، ص ٧٣ .

د - عباس خضر ، عجائب البحر فى ألف ليلة وليلة ، مجلة العربى ، ٢٨٩ ، ديسمبر ١٩٨٢ .

هـ - صفوت كمال ، عجائب البحر أكثر من عجائب البر ، مجلة العربى ، ع ، ٢٩١ .

(٦) انظر محمد أحمد عطية ، أدب البحر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ .

(٧) راجع شهاب الدين أحمد بن ماجد التجدى ، كتاب القوائد فى أصول علم البحر والقواعد بتحقيق ابراهيم خورى

بوعزة حسن ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ١٩٧١ ، ص ٥ - ٨ .

غاص في أعماق اليم ليجلب الدرة النادرة التي
عجز عن اخراجها غيره اذ كانت تحرسها أفعى
سريع سؤورها •

ولكن الغواص ضحى بحياته من أجل أن
يحصل على هذه الدرة التي عجز غيره عن الوصول
إليها •

« فقال : ألقى الموت أو أدرك الغنى

لنفسى والآجال جاء دهورها » (٨)

ولقد حفل التراث الشعبي بمثل هذه الحكايات
التي اعتمدت على تجارب من الواقع ولكن صاغتها
مخيلة الفنان والشاعر صياغة فنية الهبت خيال
الكبار قبل الصغار • وكلها صور منسوجة على
مشاعر رقيقة ومضوغة بوجدان مرهف وفكر
هتيقظ لمتغيرات الظواهر الطبيعية فتنبثق في فكر
الانسان رؤى وصور ادراكية لهذه الظواهر وتلك
المظاهر الطبيعية ، تتناغم مع الانفعالات الحادة
التي يختلج بها وجدانه وتثرى الأفكار وكأنها
رؤى أحلام أو كنسنا برق ساطع يشق أعماق
اليم ، فلا يجد للفكرة نفسها تفسيراً (٩) •

تواصل ثقافي :

وقد ظهرت بعض هذه العناصر « الثقافية »
و« الفنية » عن عالم البحر فيما أبدعته مخيلة
مدوني السيرة الشعبية (١٠) ، وما عبر عنه
الشعراء العرب وبخاصة القدامى منهم • كما
حمل لنا التراث الانساني القديم حكايات وأساطير
حكاية البحار الغريق التي يرجع تاريخها الى
حوالي أربعة آلاف سنة (٢٠٠٠ - ١٧٠٠ ق م) (١١)
الى غير ذلك من حكايات • كما أن « النشاج الأدبي
في حضارة وادي النهرين - دجلة والفرات - له
خطورة خاصة في تاريخ الآداب البشرية ، ذلك

وجدانه بحكايات الشجاعة والاقدام وتفتح امام
مخيلته باحات واسعة من المعرفة بعالم غير عالمه
المحدود فينبطلق بخياله مع موج البحر وكائناته
التي يمكن أن ينسج على منوالها حكايات محدثة
تثرى أدب الأطفال بقيم ومعارف علمية وفنية
دقيقة دون قيد على خيال أو تحديد للملكات فنية
أو طاقات ابداعية خلاقة •

فعالم البحر ، عالم يموج بالتنوع والتعدد
والتفرد أيضاً في أنماط أحداثه وكائناته وعلاقة
الانسان بالبحر هي علاقة درامية قديمة ، حينما
انتقل الانسان من الثابت على الأرض الى المتحرك
على موج البحر •• وتحول الواضح القريب الى
غامض في أفق بعيد ••

كما يذخر الشعر العربي بقصص رائع لمغامرات
البحارة والغواصين وما واجهوه من صعاب
وكائنات بحرية مخيفة في أثناء غوصهم في أعماق
اليم بحثاً عن المنار الكامن في الأعماق • وقد
صور كثير من الشعراء العرب في الجاهلية
والاسلام نماذج من مغامرات هؤلاء الغواصين
الذين غاصوا في الأعماق من أجل درة مكنونة
وخريدة فريدة ، « ومن نالها نال خلدًا لا انقطاع
له » • وفي قصة كل واحد منهم عنصر ثقافي من
عناصر قديمة حملتها لنا حكايات البحار الغريق
المصرية ، أو ما وصل إلينا من أسطورة جليجاميش
العراقية ورحلته الى البحرين « ديلمون » القديمة •

أو مما ورد على لسان طرفة بن العبد والمسيب
ابن علي والأعشى من وصف لمغامرات الغواصين
وسعيهم للحصول على الدرة النادرة والخريدة
الغريفة التي تكمن في أعماق البحر أو ما ذكره
الفرزدق من تصوير دقيق لقصة الغواص الذي

(٨) راجع : د. عبد الله يوسف الغنيم ، الغوص على اللؤلؤ في المصادر العربية القديمة ، دار ذات السلاسل ، الكويت ، ١٩٧٣ •

(٩) راجع مقالنا : الابتاع الفني في أعماق البحر ، مجلة العربي ، ع ، ٢٩٦ ، يوليو ١٩٨٣ • وكذلك مقالنا : الانسان والبحر ، مجلة الكويت ، ع ، ٤ ، يناير ١٩٨١ •

(١٠) راجع مغامرات سيف ذي يزن مع البحر والموت ، فاروق خورشيد ، سيف ذي يزن ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧ ، ط ٢ ، ص ٢٧٣ وما بعدها •

(١١) راجع هذه القصة وغيرها من حكايات مصرية بكتاب محمد صابر ، مصر تحت ظلال الفراعنة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ص ٣٩٩ - ٤٠٩ •

وتطلعات الخلف دون انفصام بين ما كان وما هو
كائن .

والحكايات الشعبية بصفة عامة هي أكثر أنواع
الأدب الشعبي تناقلا من مجتمع الى مجتمع آخر . .
ومن مجموعة لغوية الى مجموعة لغوية أخرى .

فالحكاية تسمع وتفهم ثم تروى سواء أكان ذلك
بإعادة صياغتها من جديد وروايتها في بناء فني
حديث أم بتعديل بعض عناصرها أو إبدال بعض
هذه العناصر بعناصر جديدة تتوافق مع فكر
ووجدان المتلقي الحديث . أم بإضافة عناصر
جديدة من واقع الحياة التي يعايشها الراوي
والمتلقي في آن .

فالحكايات الشعبية في واقعها الفني هي إبداع
مستمر تتداخل فيه المعرفة الواقعية مع التصورات
الخيالية .

بل إن عالم الحكايات الشعبية هو عالم خاص
تحدث فيه الحيوانات والطيور بحديث الإنسان ،
كما يلتقي فيه عالم الإنسان مع عالم الجان وغير
ذلك من عوالم غير بشرية . . كما يلتقي في داخل
عالم الحكايات الشعبية عالم البر مع عالم البحر
وعالم الأساطير مع عالم خيال الإنسان ، بما
يتضمنه هذا الخيال من معارف موروثة وخبرات
مكتسبة وتصورات ذهنية ومقولات عقائدية ،
نجد نظيرا لبعض عناصرها في كتب التراث
والتاريخ .

فالحكايات الشعبية بتنوع موضوعات ودلالات
عناصرها - هي في نشأتها الأولى مصدر من
مصادر نقل المعرفة بين الأجيال بل هي في
حقيقتها الأصلية والأصيلية كجنس أدبي متميز
بين أنماط الأدب الشعبي هي وسيلة من وسائل
التعليم والتلقين ونشر المعرفة وتصوير التجربة
الإنسانية - في إطار زمني يجمع بين الترفيه
والتعليم وبمنظرة كلية وشمولية وأحيانا تفصيلية
الى معطيات الحياة ومظاهر الوجود .

لأنه يمثل أولى المحاولات للتعبير عن الحياة وقيمتها
بأسلوب الخيال والفن » (١٢) وتعتبر ملحمة
جلجاميش نموذجا فريدا بين الملاحم العالمية ،
لا يقدمها فحسب ، ولكن لما تضمنته من وصف
لأحداثها ومغامرات أبطالها وبخاصة جلجاميش
وصاحبه انكيبدو وسعى جلجاميش للعثور على
نبات الخلود (١٣) ذلك النبات العجيب الذي
يستطيع المرء أن يستعيد به نشاط الحياة .

هذه المجالات المتنوعة والمتعددة من أشكال
التعبير الأدبي تمثل في الواقع مجالات عديدة
ومتنوعة للإبداع الفني الحديث في مجال أدب
الأطفال .

كما تتضمن كتب التراث العربي ، كما هائل
من عناصر الحكايات الشعبية الشائعة للآن . .
سواء مما دبجه بعض المفسرين للمقصوص الديني ،
أو مما أورده الرحالة والجغرافيون العرب من
حكايات وقصص سمعوها وتعرفوا عليها ، مما
يوضح لنا جوانب عن الموروث الثقافي والأسطوري
في الثقافة العربية .

فإذا كان لألف ليلة وليلة وجودها المتميز
كمصدر من مصادر الإبداع الفني بعامة وفي مجال
أدب الأطفال بخاصة ، فإن للسيرة الشعبية العربية
مجالها المتميز أيضا في هذا الإبداع الفني -
وذلك من حيث أن السيرة تروى للكبار والصغار
ويستمع اليها أبناء المجتمع بكل فئاته دون تمييز
أو تمييز ، كما أنها تقدم سير الأبطال دون
حواجز من مكان أو داخل أبواب مغلقة . بل منها
ما ينشده المنشدون في الساحات يتحلق حول
مردديها أبناء المجتمع في شغف واصغاء .

لذلك كانت الحكايات الشعبية مصدرا مهما من
مصادر أدب الأطفال ، حيث تكون بمادتها الحية
تحقيقا للتواصل الثقافي بين فكر السلف

(١٢) د. ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، الفن العراقي القديم ، سومر وبابل وآشور ، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر ، ص ٥١ وما بعدها .

(١٣) طه باقر ، ملحمة جلجاميش ، منشورات وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة الكتب الحديثة ، ٨٧ ،

عام ١٩٨٥ .

فعالم الحكايات الشعبية عالم يمتزج فيه خداع الحواس مع شطحات الفكر ويمتزج فيه الحلم بالأمل ويتداخل فيه المعقول مع اللامعقول فى بناء فنى محكم وبناء فنى خاص وبمنظرة شمولية للانسان والكون ..

« فالقصص الشعبي لم يتصور عالم الانسان بمعزل عن عوالم الأحياء الأخرى . بل لم يتصوره عالما مستقلا بذاته وسطها ، لكنه يتصورها جميعا عالما واحدا يضمه اطار واحد .

وعلى هذا كانت عوالم الانس والجن والحيوان والطير مجرد بنيات جزئية تتحرك جميعا داخل اطار عام موحد وأنها تتداخل جميعا ويتفاعل بعضها مع بعض دون حاجز أو قيد ، فقد حطم القصص الشعبي كل الحواجز المفروضة عقلا بين هذه العوالم المختلفة » (١٤) .

« كما أن الجن قادرون على التشكل بصور شتى ، فيتصورون فى صور الحيات والعقارب وفى صور الابل والبقر والغنم والخيول والبغال والحمير وفى صور الطير وفى صور بنى آدم » (٢) .

الحكايات الشعبية والابداع الفنى الحديث :

والحكايات الشعبية بسماتها هذه وتلك تعطى للأديب مجالا رحبا من مجالات امكان توظيف عناصرها فى بناء فنى جديد . يتوافق مع القدرات الادراكية للأطفال ، وكما تعتمد الحكايات الشعبية على قدرة رواتها فى تركيب « حكايات جديدة من عناصر حكايات قديمة » أو « سابقة » فى شكل متناسق مترابط العناصر وفى بناء فنى كامل التكوين فان امكانيته تكوين حكايات

جديدة تعتمد على عناصر من حكايات شعبية قديمة أم محدثه هو أمر يعتمد أساسا على مهارة الأديب المعاصر فى القدرة على تركيب حكايات جديدة للأطفال تتوافق فيها عناصر « الماضى » مع عناصر « الحاضر » فى سياق فنى لا يغفل رؤية « المستقبل » وفى بناء فنى متميز يعنى الملكات الفنية والقدرات الادراكية للأطفال - وبحيث تكون هذه المادة القصصية هى مادة مقنعة لمتلقيها .

لذلك كانت وما زالت مهمة الأديب المعاصر الذى يقدم مادة أدبية للأطفال هى مهمة صعبة ويسيرة فى آن .

صعبة من حيث ضرورة وعى ما يعيه الأطفال وادراك ما يحمله التراث الشعبى من مقولات واحداث يمكن أن تتوافق مع معطيات العصر ، وما يتلقاه الأطفال من معارف ومعلومات حديثة .

كما أن مصادر القصص العربى لا تقتصر على حكايات ألف ليلة وليلة أو المقامات أو حكايات كليلة ودمنة أو ما اشتملت عليه رسائل اخوان رشكواهم من ظلم الانسان لهم أو ما تضمنته قصص وشكواهم من ظلم الانسان لهم أو تضمنته قصص الشيطار والعيارين من مغامرات أو ما احتوت عليه نوادر البخلاء من طرائف أو ما حملته كتب التاريخ العربى من حكايات وعجائب وغرائب - أو مما تميز به عمل ابن طفيل (ت ١١٨٥ م) من صياغة فنية فى رائعته الأدبية حى بن يقظان أو ما تضمنته أيام وقصص العرب فى الجاهلية والاسلام من مصادر مهمة يمكن الاستفادة بها فى مجال أدب الأطفال .

(١٤) الطر ، د . عز الدين اسماعيل ، القصص الشعبى فى السودان ، دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٩ .

(٢) راجع ، د . محمد الجوهزى ، علم الفولكلور ، ج ٢ ، دراسة لمعتقدات شعبية ، دار المعارف المصرية ط ، القاهرة ، ١٩٨١ .

وراجع أيضا :

- د . نبيلة ابراهيم ، قصصنا الشعبى من الرومانسية الى الواقعية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤ .

- د . عبد الحميد يونس ، الحكاية الشعبية ، المكتبة الثقافية ، ع ، ٢٠٠ ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

- د . عبد الحميد يونس ، الفولكلور والميثولوجيا ، مجلة عالم الفكر ، م ٣ ، ع ١ ، الكويت ١٩٧٢ .

- د . فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٧ .

(١٥) رسائل اخوان الصفاء ، م ٢ ، طبعة دار صادر بيروت ، ٢١٤ - ٧٧ .

فقصص العرب وأيامهم هي سجل آخر لحياة العرب ومدنيتهم وحضارتهم وعلومهم ومعارفهم وأديانهم وعقائدهم (١٦) وكلها صور وصيغ أدبية تصلح أن تكون مصدرا آخر من مصادر الابداع الفني في مجال أدب الأطفال .

كما أن للسيرة الشعبية مجالها المتميز والخاص أيضا في الابداع الفني الشعبي فهي تروي للكبار والصغار . ويستمتع اليها أبناء المجتمع دون تمييز أو تحيز لأنها تقدم دون حواجز أو داخل أبواب مغلقة .

قيم وأفعال :

وقد لعبت السيرة الشعبية دورا مهما في الحفاظ على المكونات والمقولات الثقافية لأبناء هذه الأمة ، كما قامت الحكايات الشعبية بدورها المتميز في تأكيد القيم الاجتماعية والمقولات الفكرية للمجتمع . وإبراز خصائص أبطال هذه السيرة وتلك الحكايات فالبطل لا يكذب - كما أنه يتميز بالذكاء - وهو منذ صباه محب لقومه - وإذا أحب حينما يكبر فهو وفي لمن أحب - مخلص لها - ونفس الصفات تنطبق على الفتى أو البنتة على البطل أو البطلة في الوقت نفسه ، وتأتي هذه الصفات المثالية تلقائيا يجسدها أبطال الحكايات من خلال سلوكهم اليومي في الحياة وعلاقاتهم المختلفة والمتنوعة - مع الانسان قريبا أو صديقا أو غابر سبيل ، مع من يعرفون ومن لا يعرفون كلمتهم سلام - وسلامهم وكلامهم النبيل هو وسيلة أخرى غير مباشرة من وسائل تحقيق بطولاتهم - أو تأكيد هذه البطولة في سياق الحكاية أو السيرة .

كما أن صفات الحسن والجمال التي تمنح لبطلات الحكايات الشعبية - هي صفات توهب لهن من الطبيعة نتيجة علاقاتهن بالطبيعة التوا

تحوطنهن سواء أكان ذلك كدعاء بالخير لهن من بائعي الفاكهة الى غير ذلك من معطيات الطبيعة أم كانت كدعاء من النباتات نفسه لهن بذلك - « صباح الخير يا عم يا بتساع الرمان » أو « صباح الخير يا شجرة الرمان » . فيكون الجواب من هذا أو هذه صباح الخير » . ربنا يجعل حمرتي (بلونه الجميل) في خدودك وجماله في نهودك » . الى غير ذلك من صيغ جمالية تكتسبها ست الحسن والجمال من الطبيعة نتيجة حسن ألفاظها وجمال سلوكها - في حين نجد أن الشخصية المقابلة لها - تصاب باحمرار في عينيها بدلا من خديها نتيجة لسوء سلوكها أو بسبب عدم ما يجب أن يقال في كل مجال . فالانسان ملافظ ، ولسانك حصانك ان صنته صانك .

والحكايات الشعبية كسائر فنون الأدب تحرص على تأكيد قيم وأخلاقيات المجتمع في مختلف أشكال ووسائل تعبيرها الفني ، كما تقدم النماذج الواقعية في إطار فني انساني ، يجد فيها المتلقي نماذج يحاكيها في سلوكه اليومي . ويتمثل منها القدوة الحسنة والموعظة الطيبة التي تهديه سواء السبيل في معاملاته مع غيره وتنظم له علاقاته مع كل ما يحوط حياته في بيئته الاجتماعية والطبيعية . كما تقدم له الحكايات وغيرها من فنون الأدب الشعبي نماذج من السلوك القويم وأنماط من المثل العليا تدفعه الى الاقتداء والاهتمام بها وتحثه على المشاورة والصبر - وتفتح له آفاقا رحبة من الأمل المتجدد ، فمن صبر ظفر ومن زرع حصد - ومن جد وجد - وعلى الانسان أن يسعى وعلى الله إدراك المقاصد . وتنتهي الحكايات دائما بانتصار أبطالها - وكشف الغمة عنهم ، وتحقيق ما سبغوا اليه . حتى في الحكايات التي يكون النبات أو الطير أو الحيوان عنصرا أساسيا في تكوين أحداثها ، نجدها تستخدم

(١٦) محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد الجاوي ، قصص العرب ، دار أحياء الكتاب

العربي القاهرة ، ٧١ - ٧٢ ، ٤ مجلدات .

- ومحمد أحمد جاد المولى ، أيام العرب في الجاهلية ، دار أحياء الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٤٢ ، ٤ مجلدات .

- ومحمد أحمد جاد المولى ، أيام العرب في الاسلام ، دار أحياء الكتاب العربي ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٨ .

٤ مجلدات .

فهذا الرمز أو ذاك أو غيره من كائنات غير طبيعية مثل الغيلان والسعلاوات والجان والكائنات المسخ وغيرها مما هو من عالم يفوق عالم الانسان ومغاير له لتكون في خدمة الانسان الذي يلتزم بالقيم الفاضلة والسلوك السوى ، وهى كلها مع الانسان الخير - تساعده - وضد الانسان الشرير وتعاقبه .

عناصر من بطلات الأساطير المصرية مثل ايزيس وحاتور أو تتحلى بسلمات جمالية تجمع بين جمال الطبيعة وجمال الانسان فى وحدة فنية ومعايير جمالية متميزة - أو تمثل ذلك فى فرط الرمان أو فرع الرمان أو فت الرمان بصوانى أو خلخال أو كشكول ذهب تبعا لانتشار اسمها فى بلدان عربية متعددة فى مصر والخليج الى غير ذلك من أقطار الوطن العربى .

تتعدد أنماط أبطال الحكايات الشعبية وأسمائهم ولكنها كلها تتحد فى صفات الشجاعة والاقدام - والصدق والاصرار والقدرة على فعل الخير - والحب العفيف والعنيف الذى به يقهر البطل كل ما يواجهه من عقبات ويتغلب على كل ما يصادفه من صعوبات - فالشاطر محمد أو على أو حسن الى غير ذلك من أسماء هى فى واقعها رموز لقدرات أبطال الحكايات الشعبية ، كما تتحد أيضا أنماط بطلات الحكايات الشعبية كنماذج للسلوك والحفاظ على القيم الأخلاقية النبيلة مهما يواجهن من عنت اجتماعى أو سوء حظ ، وتتميز بطلات الحكايات الشعبية دائما بالصبر .

سميت بطلات الحكايات الشعبية العربية باسم مريم أو فاطمة أم الدل والدلال ، الشائعة فى الخليج العربى أو ورقة الحناء الشائعة فى حكايات اليمن أو بنت البرق أو غير ذلك فى الحكايات المغربية أو جفيلة فى حكايات السودان أو غير ذلك من أسماء بطلات أو أبطال الحكايات الشعبية الشائعة فى أقطار الوطن العربى (١٧)

وكلها حكايات تحمل خصائص وصفات مشتركة وأحداث متماثلة فى طابعها العام وان كانت متباينة فى مجالات أحداثها .

عناصر الإبداع الفنى الحديث :

ان ما تحمله الحكايات الشعبية العربية من عناصر وأحداث ، وما تقدمه من شخصيات لها صفات محددة وسنمات معينة ، يمكن أن تكون عناصر لحكايات جديدة يصوغها الأدباء المعاصرون فى بناء فنى جديد يحفظ لأبطال الحكايات الشعبية الأكثر شيوعا طابعهم وشخصيتهم القومية ، كما يضيف على عناصر من التراث الشعبى حيوية

والقدرة على تحمل المأسى والوفاء لكل من يعرف من بشر أو حيوانات أو كائنات أو نبات . . . ولهن القدرة مثل أبطال الحكايات الشعبية على الحديث مع الطير والحيوان والنبات - كما يتحلين بالجمال وحسن السلوك والذكاء وحلاوة الحديث ، فيطلة الحكايات الشعبية العربية لها صفات وسنمات خاصة سواء تمثل ذلك فى شخصية ست الحسن والجمال المصرية ، التى تجمع فى صفاتها وسماتها

(١٧) راجع على سبيل المثال لا الحصر :

- ١ - أحمد بسام ساعى ، الحكايات الشعبية فى اللاذقية ، وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق - ١٩٧٤ .
- ٢ - جمال محمد أحمد ، حكايات من النوبة ، ترجمة وتقديم د. عبد الحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .
- ٣ - صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة مقارنة ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٨٦ .
- ٤ - د. عز الدين اسماعيل ، القصص الشعبى فى السودان ، دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧٦ .
- ٥ - على محمد عبده ، حكايات وأساطير يمنية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ .
- ٦ - د. عمر عبد الرحمن الساريسى ، الحكاية الشعبية فى المجتمع الفلسطينى ، سلسلة احياء التراث الفلسطينى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .
- ٧ - يسرى شاكر ، حكايات من الفولكلور العربى ، طبع ونشر دار النشر المغربية .
- ٨ - د. محمد طالب الدويك ، القصص الشعبى فى قطر ، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية ، الدوحة ، قطر ، ١٩٨٥ م .

جديدة وطابعا فنيا متميزا يجعل من رموز
الحكايات المتوارثة رموزا محدثة لها خصائصها
وقدراتها التي تتوافق مع واقع حياتنا المعاصرة ،
دون اغفال للطابع الاسطوري أو الخيالي لهذه
الشخصيات أو تلك الرموز .

والتأمل حكاية مثل حكاية ست الحسن والجمال
المصرية يجد أنها تفوق بعناصرها الفنية
وموروثاتها الثقافية الاسطورية ومكونات
شخصيتها الرئيسية والشخصيات المساعدة
الأخرى مثل الأب . . وامرأة الأب وابنة امرأة
الأب والغولة وابن السلطان مع الاطار البيئي التي
تدور فيه أحداث حكاية ست الحسن والجمال ،
يجد أنها تفوق مثلا الحكاية العالمية - سندريلا -
سواء أكانت أصول هذه الحكاية العالمية من الهند
أم من الصين - أو من الشرق بصفة عامة .

فحكاية ست الحسن والجمال تفوق هذه
الحكاية العالمية من حيث أنه لا يوجد فيها صراع
بين الأطفال أو حقد أو غيرة ، بل ان العلاقة بين
ست الحسن والجمال وابنة امرأة أبيها هي علاقة
طيبة ، والصراع هو صراع من طرف واحد بين
امرأة الأب وست الحسن والجمال ، يصدر عن حقد

امرأة على ست الحسن والجمال وغيرتها منها في
حين أن في حكاية سندريلا يكون الصراع فيها بين
سندريلا وأختيها الكبيرتين سواء أكانتا شقيقتين
لها أم غير شقيقتين - وهو صراع لا تجده في
حكاية ست الحسن والجمال .

كما أن الجمال المنوح لست الحسن هو جمال
منوح من الطبيعة سواء من الأشجار ذات الثمار
التي تتعاطف مع ست الحسن والجمال - أم من
بائعى هذه الثمار الذين يتجاوبون في المشاعر مع
المشاعر الطيبة لست الحسن والجمال .

كما أن سلوك ست الحسن والجمال هو سلوك
تلقائي يفوق في عفويته سلوك سندريلا حيث
تكون ست الحسن والجمال في حياتها اليومية
نموذجا للفتاة التي تقوم بواجباتها نحو أبيها بكل
مشاعر الوفاء والحب ، كما أنها تسلك سلوكا
قويما أيضا مع امرأة أبيها على الرغم من كل
ما تعانيه من قسوة امرأة الأب .

وتفيض الحكايات الشعبية العربية بنماذج
متعددة من البطلات والأبطال التي يمكن أن تكون
أساسا لابداع جديد يتوسل بمختلف الوسائل
الفنية ليحقق لنا في النهاية نماذج أصيلة في



ثقافة الطفل بعامة وفي مجال أدب الأطفال
بخاصة .

فمن العلاقة بين شخصيات وأحداث الحكايات
الشعبية العربية ، المتنوعة والمتعددة ، وكذلك
من خلال رموزها وعناصرها يمكن أن نستخلص
أنماطا وطرزا لحكايات عربية ، تتشكل وتكون
من جديد تحمل للأطفال المعاصرين نماذج من واقع
ثقافتهم دون اغفال أو تجاهل لمعطيات الثقافات
المتنوعة التي تقدم اليهم داخل المدرسة وخارجها ،
ومن خلال وسائل الاعلام الرسمية وغير الرسمية .
بحيث تعبر تلك الحكايات - الجديدة - عن
التواصل الثقافي بين ما هو موروث وما هو كائن
لتعبر في النهاية عن الانسان في بيئته
وعن الانسان في كل مكان ، وهو ما تتميز به
فنية الحكايات الشعبية محلية كانت أم عالمية .

دراسة الحكايات الشعبية :

ان دراسة الحكايات الشعبية هي الأساس في
أي عملية إبداعية تعتمد على عناصر من الحكايات
الشعبية الأصيلة . وأي دراسة لهذه الحكايات
لا بد وأن تعتمد أساسا على كم غير قليل من
الحكايات الشعبية المجموعة جمعا ميدانيا والمسجلة
تسجيلا علميا . وفرز عناصرها فرزا دقيقا . ثم
تصنيف هذه العناصر تصنيفا علميا سليما لتكون
مادة ميسرة وواضحة المعالم أمام الأدباء والفنانين
الذين يسعون الى استلهاها في أعمالهم الفنية
الحديثة .

ففي الواقع ان عملية فرز وتصنيف العناصر
الأساسية الأصيلة والأصلية والعناصر الفرعية
المتغيرة والمتغايرة ، هو الأساس أيضا لتحديد
المكونات الأصيلة والأصلية أو غير الأصيلة والمتغيرة
في الحكايات الشعبية .

وهي عملية علمية منظمة تقع مسؤولية
مراكز البحث العلمي والمهتمين والدارسين للأدب
الشعبية وبخاصة المتخصصين في الحكايات
الشعبية .

وهذا الأمر يندرج أيضا على مختلف أنماط
الإبداع الشعبي وفروع علم الماثورات الشعبية
(علم الفولكلور) .

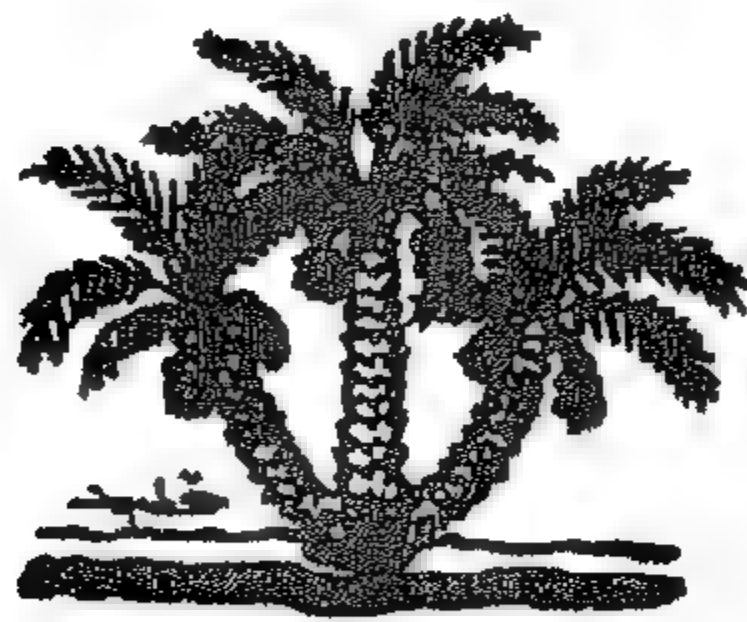


وهو أمر آخر يتطلب منا وعيا علميا دقيقا
بمسؤولية العمل العلمى المنظم المساعد لعمليات
الابداع الفنى وبخاصة فى مجال ثقافة الطفل -
ازاء المتغيرات الثقافية التى تغزو فكر الطفل من
كل جانب .

كما ان توظيف اشكال من التراث الشعبى
وعناصر من الابداع الشعبى فى مجال أدب
الأطفال - تتطلب منا معرفة دقيقة بعناصر هذا
التراث وادراكا واضحا لما يجب أن يوظف فى
هذا المجال . بل أهم من ذلك . ادراكا واعيا
لما يجب ألا يوظف من هذا التراث فى مجال أدب
الأطفال - وبخاصة أن هذا التراث هو افراز ثقافى
لمراحل متنوعة ومتعددة من حياة المجتمع لها
ضرورتها فى مراحل محددة وليس لها أهميتها فى
مراحل محدثة - كما أن المسؤولية الاعلامية فى
نشر مقولات وقيم من هذا التراث لا تقع على
وسائل الاعلام فحسب ولكن على المتخصصين
الذين يتركون الحبل على غاربهم ، سواء أكان ذلك
ضيقا ويأسا من هذه الوسائل بمن فيها ، أو
تقاعسا واستعلاء لا مبرر له .

كما أن توظيف عناصر الحكايات الشعبية
وغيرها من عناصر التراث الشعبى فى أعمال فنية

حديثة ، متعددة الوسائل ومتنوعة الغرض ، فى
مجال ثقافة الطفل وبخاصة العناصر الاسطورية
والخرافية التى تستخدم أساسا لاستثارة خيال
الطفل هى عملية علمية وفنية تحتاج الى تضافر
خبرة الباحثين المتخصصين مع براعة الفنانين
والأدباء والمبدعين - وهى عملية ثقافية أصلا
تتحقق تلقائيا من تضافر جهد العلماء مع جهود
المبدعين تضافرا يسعى الى تحقيق عناصر أصيلة
فى مجالات ثقافة الطفل - هذا علاوة على ضرورة
تضافر جهود الفنانين التشكيليين والأدباء فى
تصوير وتشخيص وتجسيد نماذج من شخصيات
وكائنات بعض الحكايات الشعبية تكون نموذجا
يتخيله الأطفال مثلما حدث لأبطال وشخصيات
السير الشعبية حينما جسد وشيكل الفنان
التشكيلى الشعبى صورا لهم أصبحت هى السمة
المحددة لشخصياتهم والمتوافقة مع مواصفاتهم كما
وردت فى النصوص الأدبية لهذه السير - حتى
أصبح لعنتره وعيلة - وأبو زيد الهلالي - وعزيزة
ويونس وغيرهم من أبطال السير تصور محدد فى
فكر وخيال أبناء المجتمع العربى .



جمال عبد الرحيم

١٩٢٤ - ١٩٨٨

د. سمحة الخولى

فقدت مصر فى أواخر سنة ١٩٨٨ واحدا من ألمع مؤلفيها القوميين وأكثرهم ارتباطا بترائها وأوسهم انتشارا فى الخارج وهو الفنان الكبير جمال عبد الرحيم ، فاضت روحه فى ٢٣ نوفمبر سنة ١٩٨٨ اثر مرض قاس (داهمه خلال زيارة لألمانيا) ونقل جثمانه للقاهرة حيث دفن فيها .

ولد جمال عبد الرحيم فى ٢٥ نوفمبر سنة ١٩٢٤ فى القاهرة ، لأسرة تتمتع بمواهب موسيقية ، فقد كان والده يعمل مفتشا للموسيقى بوزارة المعارف ، وكان يعزف ديدا من الآلات الموسيقية الشرقية (انكمان والعود والناي) ، وابتكر آلة ثلوت (نظام بوم) تؤدى أربع الأصوات وكون فرقة موسيقية من « الهواة » كانت تعزف البشارف والسماويات والتقاسيم فى الاذاعة المصرية (وكان الفنان حسين بيكار هو مغنى تلك الفرقة) . وكانت والدته كذلك محبة للموسيقى ، وفى هذه البيئة الموسيقية « الشرقية » نشأ جمال عبد الرحيم وتشكل وجدانه ، وظهر اثر هذه البيئة فيما بعد فى ابداعه الموسيقى فى سنوات نضوجه .

فعلم نفسه اللغة الألمانية وتوفر على قراءة جوته وهكذا سافر لألمانيا الغربية سنة ١٩٥٠ مسلحا بلغتها ومطلعا على ثقافتها .

والتحق أول الأمر بجامعة هايدلبرج لدراسة علوم الموسيقى (الموزيكولوجيا) على واحد من مشاهير أساتذتها (جيورجياديس) ولكن مواهبه الابداعية وجهته نحو التأليف الموسيقى فالتحق (بعد عام) بأكاديمية الموسيقى فى ترايبسورج حيث تتلمذ على هارالد جنسمير Grenzmer وهو واحد من أشهر تلاميذ هنتدميت ، ولكنه لم يتأثر كثيرا بأسلوبه بل حرص منذ البداية على تسخير علمه وخبرته الموسيقية لخدمة تراثه الموسيقى المصرى والشرقى وهو أول مؤلف موسيقى مصرى تتاح له فرصة الدراسة الأكاديمية للتأليف فى الخارج .

وظهرت موهبة الطفل الموسيقية مبكرة ، وتعلم - فى شبابه المبكر - عزف البيانو ، وعندما التحق بجامعة القاهرة لدراسة التاريخ اتاحت له « جمعية الجرامافون » (التى كونها د . لويس عوض فى كلية الآداب) فرصة الدراسة الموسيقية لدى أساتذة أوروبيين مثل هانس هكمان وشولتس ، وعند تخرجه فى الجامعة عمل أمينا لمكتبة الفنون الجميلة لفترة قصيرة ، وكانت ميوله الموسيقية قد تحددت وشعر ان الموسيقى هى طريق المستقبل ، وعاون بعض الأصدقاء ، (وعلى رأسهم السفير طاهر العمري) على الحصول على بعثة حكومية لدراسة الموسيقى فى ألمانيا ، وكان للدكتور طه حسين - وزير المعارف حينذاك - فضل كبير فى تذليل العقبات وتيسير سفره فى تلك البعثة . وأعد جمال نفسه لتلك الدراسة

وعنده تخرجه من فرايبورج سنة ١٩٥٧ عاد جمال عبد الرحيم لمصر ، حيث اشتغل بتدريس الهارمونية في المعاهد الموسيقية الحكومية (وهو أول من أدخل دراسة الهارمونية عمليا على البيانو في المعاهد المصرية الموسيقية) . واختير سنة ١٩٥٨ عضوا في اللجنة التي شكلتها وزارة الثقافة لبحث انشاء معهد الكونسرفتوار ، وعندما افتتح الكونسرفتوار سنة ١٩٥٩ تم نقله اليه ، وتولى التدريس فيه منذ ذلك الحين وتدرج في سلك التدريس حيث عين سنة ١٩٧١ أستاذا للتأليف الموسيقي والنظريات ، بالكونسرفتوار وظل يمارس عمله التعليمي العميق الأثر حتى بلوغه سن التقاعد سنة ١٩٨٥ .

وكان جمال عبد الرحيم قد أسس في الكونسرفتوار أول قسم أكاديمي للدراسة التأليف الموسيقية في عالمنا العربي ، وامتدت الدراسة التخصصية فيه من بداية المرحلة الثانوية حتى مرحلة الماجستير ، وفي هذا القسم (الذي رأسه حتى سنة ٨٥) تولى تكوين أجيال من الشباب الموهوبين وتخرج عليه عدد من المؤلفين الموسيقيين الشباب ، ليس من مصر وحدها بل ومن السودان وعمان والسعودية والبحرين وغيرها .

أما على صعيد الابداع فقد بدأ فور عودته لمصر في البحث عن أسلوب مصري مبتكر ، يندمج فيه جوهر التراث الموسيقي الشعبي والتقليدي مع عناصر منتخبة من فنون التأليف العلمية الغربية المعاصرة التي تلائم طبيعة ذلك التراث . وجاءت مؤلفاته كلها تطبيقا لهذه الفلسفة التي آمن بها وجهد لتحقيقها . وقد كتب تطبيقا لهذه الفلسفة التي آمن بها وجهد لتحقيقها . وقد كتب عنه أحد النقاد الألمان (هانس هانيز شتوكشيمث) « ان موسيقاه تعتبر اندماجا عضويا لخلاصة الموسيقى الشرقية مع عناصر

الموسيقى الغربية في القرن العشرين » بمشمل ما فعل دييوسي من قبل » .

وقد عني جمال عبد الرحيم بصفة خاصة بالموسيقى الشعبية المصرية التي كانت من المنابع الرئيسية لموسيقاه « القومية » ، وكان في ذلك متأثرا بمنهج بارتوك في تناوله للموسيقى الشعبية المجرية على مستويات فنية متعددة حسبما يملية عليه خياله وطبيعة كل عمل موسيقي .

وتتجلى الأهمية المحورية للموسيقى الشعبية في ابداعه في كل مراحله ، على تنوع مؤلفاته واختلاف وسائلها التعبيرية . ففي مؤلفاته التعليمية للطفل كتب مجموعة من أغاني كورال الأطفال ، مستلهمة من أغاني الأطفال الشعبية ، صاغها في نسج بوليفوني متشابك لصوتين أو ثلاثة أصوات بأسلوب سلس . حافظ تماما على الملامح الأصلية للحن وإن تسميها بها إلى أفق فني . وذلك مثل أغاني : الثعلب قات - سنوسة كف عروسة - هنا مقص - يا عم يا جمال - حج حجيج ، وغيرها ، وكانت هذه الأغاني الشعبية الكورالية فاتحة طريق جديد لموسيقى الطفل المصري ، واستقبلها الجمهور بحماس بالغ في أداء كورال أطفال الكونسرفتوار (١) .

وجمال عبد الرحيم أعمال موسيقية كبيرة استلهم فيها الموسيقى الشعبية وتعامل معها بحرية (وبجسارة أحيانا) كما في : « تنويمات على لحن مصري » ، وفانتازية المايولينة على لحن شعبي » ، ومما يستحق الذكر أن ذلك اللحن : « الواد ماله ومالي » أثار خيال المؤلف فكتب على أساسه أربعة أعمال موسيقية أحدها أغنية للكورال بغير مصاحبة ، والثاني للكورال ، والأوركسترا والثالث للفيولين والبيانو في نسخة ميسرة للناشئين ، والرابع

(١) أصدرت هيئة الكتاب اسطوانة لمجموعة أغاني كورال الأطفال والناشئين (مثل قطي صغيرة - غاغو - كان فيه واحدة ست) ونشرت معها كتيبا للنوتة الموسيقية ، ويبدو أنها قد نفذت الآن وحيدا لو أعيد طبعا مسجلة على كاسيت لتكون متاحة على نطاق أوسع .

للفيولينه والأوركسترا . ومن أهم أعماله المرتبطة بالقولكلور ملامح مصرية للكورال والأوركسترا وهي أربعة أغان شعبية صاغها للكورال (صياغة بوليفونية متعددة الألحان) مع خلفية أوركسترالية بليغة الأيحاء وهي الحنة - مرمر زمانى - روق القناتى - الواد ده ماله ومالى . وفي الارتجالات على لحن باتع متجول ، للتشيللو المنفرد تحول اللحن الأصلي البسيط فى هذا العمل الى قيمة فنية مبتكرة أثرت مؤلفات التشيللو وأضافت ألوانا جديدة من الرنين الصوتى ، تعكس جوانب من الروح والتراث المصرين . وعمله الأوركستراى وقصة احتفالية أو « جبهة » تعبير فنى عن جانب من موسيقى الاحتفالات الشعبية فى المدن ، أما موسيقى باليه حسن ونعيمة فهي تصوير معاصر مبتكر وبلغ لقصة الحب الريفية المصرية أوحى فيها بطابع الآلات الشعبية كالزمار والأرغول كما استخدم فيها (وفى عدد آخر من مؤلفاته) آلات الايقاع الشعبية كالزهر والبندير والصاجات ، ضمن مجموعة من آلات الايقاع المختلفة والجديدة على الموسيقى المصرية مثل الترافون والماريهيا اللتين كان له فضل التعريف بهما واستخدامهما استخدما تعبيرا يضيف قيما تلوينية شيقة .

غير أن صلة جمال عبد الرحيم بالتراث الموسيقى كانت أعمق من مجرد استلهاام ألحان شعبية أو استخدام ايقاعات محلية أو ادخال آلات شعبية فى مؤلفاته ، ذلك لأنه اتخذ « جوهر » أسلوبه من ذلك التراث : لحنيا ومقاميا ، وإيقاعيا وهارمونيا ، فكل عناصر أسلوبه الموسيقى الشخصى المتميز نابعة من ذلك التراث ، بشقيه الشعبى والتقليدى . فالإيقاع فى مؤلفاته أحياء لقيم إيقاعية أصيلة كادت تندثر ، كالموازين الأحادية أو العرجاء (الحماس والسباعى الخ) وألحانه مستمدة من المقامات العربية بكل تراثها وتنوعها ، سواء منها فصيلة الحجاز (بثانيته الزائدة) أو النواثر (برابعته الزائدة) أو الصبا (برابعته الناقصة) وهذه الأبعاد المميزة للمقامات العربية تشكل عنصرا جوهريا فى أسلوبه ، لحنيا وهارمونيا ، فى آن .

وفى أواخر السبعينات ، خطا جمال عبد الرحيم خطوة أبعد حين طرق مجال الكتابة فى المقامات ذات أرباع الأصوات أى التى تحتوى على ما يعرف بثلاثة أرباع الصوت مثل البياتى والراست والصبا والسيكاه وما إليها ، وتبلورت تجاربه المقامية فى « نظام » موسيقى مبتكر للهارمونية المستمدة من المقامات العربية وهو نظام يعتمد على استخدام الأبعاد اللحنية، المميزة لمقاماتنا ، فى بناء التآلفات الهارمونية ونسج الخطوط (أو الألحان) الكنترا بطنطية المتشابكة . وقد كتب أعماله وفق هذا النظام متجنباً المقامين الكبير (ماجور) والصغير (مينور) اللذين اعتبرهما يعيدان تماما عن روح الموسيقى المصرية ، فضلا عن انحسارهما من أساليب الغرب فى القرن العشرين .

وجدير بالذكر أنه اتبع منظومته الهارمونية المقامية العربية هذه فى التأليف والتدريس على السواء ، إذ حرص على أن يوظف فى طلابه الوعى بالمقامات والإيقاعات المصرية والعربية وكان توجيهه لهم « مقاميا » أساسا ولذلك اتسم انتاج طلابه - رغم ما فيه من تنوع - بما اكتسبوه خلال دراساتهم من الغوص فى أعماق التراث ، وبهذا أرسى جمال عبد الرحيم الأسس « القومية » الراسخة لمدرسة مصرية فى التأليف الموسيقى تستمد خلاصتها من روح التراث بأساليب معاصرة ومتجددة .

مؤلفاته :

مؤلفاته للأطفال : مجموعة أغانى لكورال الأطفال فى صياغة بوليفونية على أساس أغانى الطفل الشعبية المذكورة قبلا وعلى بعض الأناشيد القيمة مثل قطتى صغيرة - غاغو (لأحمد خير) وكان فيه واحدة ست (احسان شفيق) . كما كتب بعض المقطوعات التعليمية لصغار دارسى الموسيقى مثل ثلاثية آلات النفخ والبيانو و « دعابة » و « فانتازية » على لحن شعبى للفيولينه والبيانو .

ومن أعماله المهمة لمسرح الطفل سنة ١٩٨١ أوبريت « الطيب والشرير » بأشهرتراك

مؤلفاته لألات منفردة مع الأوركسترا :

بحيرة اللوتس للفلوت أو الأوبوا مع الأوركسترا - رابيسودية للتشيللو والأوركسترا - « أصداء » للفلوت والأوركسترا (٢) - فانتازية للفيولينه والأوركسترا فى نسختها الثانية المعدلة سنة ١٩٧٤ .

المؤلفات الغنائية والكورالية :

سبع أغاني شعبية للكورال (بدون مصاحبة) فى صياغة يوليوفونية (متعددة الألحان) مثل : الحنة - مرمر زمانى - تعالى يا بطة (مع الأوبوا) - الواد ده ماله ، وذلك بالإضافة لمجموعة الأغاني لكورال الأطفال • ابتهاج على كلمات الامام زين العابدين لمنشيد ونأى وكورال رجال - أغاني من الموسيقى التى كتبها لتراجيدية اسخيلوس : حاملات القرايين لصوت المتزوسوبرانو مع البيانو أو أركسترا حجرة مثل : اذرقى ياعين - يارب •

وله فى مجال الأغنية الفنية (الليدر ، أغنيا : « النار وتكلمات » للسوبرانو أو التينور ، مع البيانو أو أركسترا حجرة - والأمير السعيد للسوبرانو والميزو سوبرانو وكلاهما على أشعار عبد الوهاب البباني • كما كتب رومبا « المال » من موسيقى الفيلم الاستعراضى التلفزيونى التفاحة الخالدة ، هذا فضلا عن أغاني المسرحية الموسيقية الطيب والشيرير مثل نسمة رايحه وأنا بنت السلطان وغيرها والمشار إليها قبلا .

مؤلفات جمال عبد الرحيم للكورال والأوركسترا :

الصحة : غنائية (كانتاته) للباريتون والكورال والأوركسترا على قصيدة الملك لك لصلاح عبد الصبور (وقد ترجمت للغة الألمانية

كورال الأطفال والباليه ، وقد اشتهرت منها أغنى نسمة رايحه ، أنا بنت السلطان ، باحلم يا نور ، وغيرها • أعماله لموسيقى الحجرة : صوناته للفيولينه والبيانو (١) - رقصة ايزيس البطولية للفلوت والهارب (فى موال من مصر) - بحيرة اللوتس للفلوت أو الأوبوا مع البيانو - متتابعة صغيرة للوترات - ثنائى للفيولينه والتشيللو ارتجالا على لحن بائع متجول للتشيللو المنفرد - مناجاة للكلارينت المنفرد - أضواء متكسرة للفلوت المنفرد - تأملات للفيولينه المنفردة ، وهذه الأعمال - بدءا من متتابعة الوترات - مكتوبة فى مقامات عربية تضم « ثلاثة أرباع الأصوات ، وهى تنتمى جميعا للمرحلة المتأخرة التى اتجه فيها جمال عبد الرحيم لاستكشاف آفاق التأليف (المتعدد الأصوات) فى المقامات ذات الأرباع •

وله كذلك رومبا للطربيت والبيانو - رابيسودية للتشيللو والبيانو - ومرثية (ايجليجيا) للتشيللو أو الكلارينت والبيانو - وفانتازية للفيولينه والبيانو ، ومن مؤلفاته الأخيرة ثلاثية للفيولينه والتشيللو والبيانو أنجز منها حركتان هما : صلاة اخناتون ، ورقصة فينيقية (أدخل فيها تأثيرا صوتيا طريفا حيث يعزف عازف التشيللو ضربا ايقاعيا مركبا على جسم الآلة الخشبي) - ومتتابعة للفلوت والهارب وآلات الايقاع •

ومن مؤلفاته للبيانو : خمس قطع صغيرة : محاكاة ، سنكوب ، شكوى ، دعاية ورقصة مع الدبكة • وتنويعات (حرة) على لحن شعبي مصرى (نشرتها دار دوبلنجر النمساوية) - الى الشهداء العرب : مرثية وصراع •

(١) انتشرت هذه الصوناتة فى دول متعددة اذ عزفت فى مصر وتركيا وألمانيا الاتحادية وبلجيكا وبريطانيا والاتحاد

السوفيتى وهى من أفضل أعماله المبكرة التى لفتت انظار النقاد العالمين •

(٢) « أصداء » هى الحركة الأولى فى كونشرتو الفلوت كما أن بحيرة اللوتس هى حركته الثانية وكان قد أوشك

عليه انجاز تخطيط الحركة الأولى وهى التى يتولى تلاميذه كتابتها على أساس أفكاره •

التليفزيونى الاستعراضى التفاحه الخالدة وكلاهما
اخراج محمد الشعيد . وللمسرح كتب موسيقى
وأغاني حاملات القرابين ، وللإذاعة كتب الموسيقى
التصويرية لمسلسل « القدس » .

هذا وقد امتد دور جمال عبد الرحيم الى البحث
والترجمة وتمثيل مصر فى المجالات الدولية
الموسيقية ، فقام بترجمة رسالة واحدة سيوة
وموسيقاها لبريجيت شيفر من الألمانية للعربية ،
كما شارك فى ترجمة بعض الكتب الموسيقية
مثل تاريخ الموسيقى العالمية (ت . فينى) .

وقام بتمثيل مصر فى عدد كبير من
المحافل والمؤتمرات والندوات الدولية مثل
مؤتمرات الجمعية الدولية للتربية الموسيقية
فى هانوفر سنة ١٩٧٧ وانسبروك (النمسا)
سنة ١٩٨٦ ومؤتمرات اتحاد المؤلفين السوفيت
فى موسكو ويريفان ، والندوة الدولية للموسيقى
المقامية فى انقرة سنة ٦٦ ومهرجان أسطنبول
الموسيقى الدولى ، وبينالي الموسيقى المعاصرة فى
زغرب (يوجوسلافيا) سنة ١٩٦٤ ، سنة
١٩٦٦ والندوة الدولية لبحث تأثر فنون الغرب
بالشرق فى شتو تجارت سنة ١٩٨٧ وغير ذلك،
واختير مقررا لاجدى اللجان المتخصصة فى تكوين
المؤلفين الشباب فى المؤتمر الدولى للتربية
الموسيقية باستراليا سنة ١٩٨٨ ولكن مرضه
حال دون مشاركته .

هذا وقد كرمته مصر فمنتحه وسام العلوم
والفنون مرتين ، وحصل على جائزة الدولة
التشجيعية فى التأليف الموسيقى سنة ١٩٧٣
(دون أن يقدم لها ، وذلك عن موسيقى موال من
مصر) وحصل على جائزة وزارة الثقافة سنة
١٩٦١ (عن صوناتة الفيولينه) وجائزة مركز
الصور المرئية عن موسيقى فيلم أوزوريس ،
وجائزة الجدارة من أكاديمية الفنون سنة ١٩٧٧ .

وقدمت بها فى بيرن بسويسرا سنة ١٩٨٢)
ملحمة سبسيناء لكورال الأطفال والكورال
والأوركسترا على أشعار صلاح عبد الصبور -
« ملامح مصرية » : أربعة أغان شعبية للكورال
والأوركسترا هى : الحنة - مرمر زمانى - روق
القناني (مع آلة القانون والناى) - الواد ده
ماله ومالى - « كادنى هوا » : دور محمد عثمان
فى صياغة بوليفونية جديدة للكورال والأوركسترا
- الحماسة المطوقة من كلية ودمنة ، لكورال
الأطفال والداوى والأوركسترا (النشيد على
كلمات لصلاح جاهين) .

المؤلفات الأوركستراية : متتابعة
للأوركسترا (سويت) - تنويعات سيمفونية على
لحن مصرى - ايزيس : قصيد سيمفونى -
« مقدمة ورونندو بلدى » - مارش أحسن
(من موسيقى موال من مصر) - رقصة احتفالية
« أو » « صهبة » - سماعى للأوركسترا (١) .

موسيقى الباليه : باليه أوزوريس فى ثلاثة
مشاهد من تصميم جوندل ابلينيوس هانوفر
القاهرة سنة ١٩٧٧ - باليه أوزوريس النسخة
الكاملة فى خمسة مشاهد ، تصميم عبد المنعم
وارمينيا كامل (قدمته هيئة الآثار فى عروض
تاريخية على مسرح أقيم بمعبد الأقصر سنة
١٩٨٦) - باليه حسن ونعيمة من ثلاثة مشاهد
- ايزيس رقصة ثنائية .

الموسيقى التصويرية : الأفلام الوثائقية :
الحياة اليومية عند قدماء المصريين (إخراج ولى الدين
سامح) - وجوه من القدس (إخراج أ . ف .
« زويش ») - المثال أنور عبد المولى - المتحف
المصرى (للتلفزيون إخراج سعيدة غنيم) -
المسلسل التلفزيونى لا اله الا الله (عن اخناتون
والتوحيد) إخراج ممدوح مراد سنة ١٩٨٧ .
الفيلم التلفزيونى الوثائقى أوزوريس - الفيلم



الفنان الأستاذ جمال عبد الرحيم

رأى مدرسة استلهم عناصر الفولكلور المصري
(في الموسيقى العربية)

محمد عبد الوهاب عبد الفناح

منذ حوالي عشر سنوات أتيت لي فرصة عظيمة للدراسة في فصل الأستاذ الراحل / جمال عبد الرحيم . لم يكن عليه أن يعلمنا منهجاً محدداً فحسب أو يلقننا درساً معيناً ، بل كأن يغرس فينا فن التأصيل والامعان في تراثنا الموسيقي الأصيل قبل البدء في عملية الخلق الفني المتطور .

وكان يعلمنا (فن الألحان وبنائها الإيقاعي » وكيفية ابتعاك لحن جديد بحكم إيقاعها بروح مصرية أصيلة ولكن من ابتكار الطالب . وقد كنا أحياناً في بادئ الأمر لا نفهم تلك الفلسفة الفنية الصعبة أولاً نستوعب مبادئها الجمالية القيمة في مدرسة جديدة تهدف إلى استلهم عناصر الفولكلور المصري وإعادة خلقه في الموسيقى المصرية المتطورة . . . وهذه الفلسفة ، وهذه المدرسة التي تهدف إلى التجديد مع الحفاظ على روح المأثورات الشعبية الموسيقية الأصيلة ، هي التي حققت معادلة صعبة بين عنصرين يبدو أن في اللحظة الأولى لادراكهما أنهما متناقضان ، ولكن الفنان المبدع الراحل / جمال عبد الرحيم استطاع أن يوازن بينهما وأن يضع حلاً منطقياً لمشكلة مركبة تقع بين التراث والتجديد اختار الفنانون والمثقفون لفترة ليست بالقصيرة في إخراج الشخصية المصرية الأصيلة من مأزقها وتحديد هويتها وسط معتزك التيارات العالمية الحديثة . . . وكم كانت مهمة الأستاذ الكبير شاقة مع طلابه حتى يستوعبوا درس هذا المبدأ الفني الجديد ، فقد زرع فينا كيفية ابتكار مؤلفات ذاتية تستفيد من خبرة العناصر الهارمونية والبوليغونية في تقاليد الموسيقى العالمية ولكنها تستمد أصولها من قواعد المقامية العربية المستخدمة في مصر دون أن نعبد في مؤلفاتنا التقاليد الكلاسيكية والرومانتيكية التي لا تتناسب مع روح الفنون الموسيقية الأصيلة في مصر .



من أحد طلابه الذين تعلموا على يديه الكثير وكشئ من الوفاء نحوه ، فهو يعتبر الرائد الأول بين المؤلفين القوميين الذي استطاع أن يخلق حركة فنية بالمعنى الحق للكلمة ، وذلك بفضل دراساته الفولكلورية واهتمامه بالتراث الشعبي وتأسيس روح التمعن فيه ليكون منطلقاً نحو إبداع موسيقى جديد يشرى التراث الانساني الموسيقي العالمي دون الانسلاخ من بيئة هذا التراث الموسيقي المصري الأصيل .

جمال عبد الرحيم وفلسفة استلهام عناصر الفولكلور المصري في موسيقاه .

الأصالة الفنية هي قدرة المبدع على الانتماء الى المكان والزمان الذي نشأ فيه . ثم توفيق هذا المبدع في التفاعل وإنتاجه فناً معبراً عن نكهة وروح هذا المكان وهذا الزمان .

من هذه الفلسفة الفنية اهتم جمال عبد الرحيم باستلهام عناصر الفولكلور المصري في موسيقاه بهدف تأكيد الأصالة الفنية والتعبير عن الشخصية المصرية . لذلك فقد شغلت الأغاني الشعبية المصرية بنوعيتها ، أغاني الأطفال الشعبية والأغاني الشعبية عامة ، حيزاً مهماً في عمله ، سواء في التأليف الموسيقي أو تدريسه التأليف لطلابه ، فكان للموسيقى الشعبية نصيب وافر في فكره

واليوم ونحن ننعى الفنان الرائد / جمال عبد الرحيم نفقد شيئين عزيزين :

الأول : الفنان الذي أرسى تقاليد مدرسة التأليف القومي المعاصر في مصر ، ومؤلفاً موهوباً مبتكراً ، امتلك ناصية التأليف الموسيقي المعاصر ومارسه وعاشه بفكر متحرر وعقل متفتح وأمانة فنية وروح أصيلة .

الثاني : الأستاذ الذي تخرج في مدرسته أكثر من ثلاثة أجيال تعلمت على يديه فنون التأليف المصري الحديث الذي يجمع بين الأصالة والتطور وأصبحت علامة مضيئة في التأليف السيمفوني المتطور في مصر .

ولهذا .. أحاول في هذا المقال أن أهتدي الى الفلسفة التي تناول فيها المؤلف الراحل المأثور الشعبي الموسيقي في مصر ، وكيف تعامل معه وعالجها ، فقد آن الآوان .. أن نبعن النظر في إبداع هذا المؤلف الكبير وخاصة مؤلفاته التي تستلهم تراث الموسيقى الشعبية .. هذا الفنان الذي رحل في هدوء دون أن يأخذ تقديره المناسب والواجب ، لما قدمه للفن المصري الموسيقي ، وحن السوق لكي ندرس تراثه الموسيقي بالنقد الموضوعي والتحليل العلمي الدقيق دون تعصب أو تحيز لفنه ... وهذا المقال هو تقدير متواضع

وابداعه الموسيقي عن طريق استنباط الحان وايقاعات مميزة • للبيئات وللأجواء الشعبية المصرية (ريفية وبدوية) واستلهم اللحن والايقاع اللذين يتغنى بهما الانسان الشعبى فما هما الا تعبير عن فكره ومعتقداته، وصورة لانتمائه لمجتمعه وبيئته • وباختصار فالايقاع واللحن عند جمال عبد الرحيم أدوات فنية قيمة للكشف عن أبعاد الشخصية المصرية وأصالتها الفنية فى أزمانها المتغيرة وأماكنها المختلفة •

اسباب معالجة الألمان الشعبية عند جمال عبد الرحيم :

من المعروف أن الوسائل الفنية لمعالجة الألمان الشعبية فى التأليف الموسيقي قد تبلورت تجاربها عن المدارس الموسيقية القومية فى الموسيقي فى أربعة مستويات فنية لتناول أو معالجة الألمان الشعبية فى التأليف الموسيقي :

١ - المستوى الأول : اضافة التكثيف الهارمونى للحن الشعبى • مع المحافظة على نص اللحن وهى طريقة غير مقبولة عند جمال عبد الرحيم لخطورتها على اللحن الشعبى ، لأن التكثيف الهارمونى الغربى نابعا من فكر ولغة أوروبية قد لا تلائم روح النص الشعبى ومقامه ، وقد أتبع جمال عبد الرحيم بديلا يحل هذه المشكلة وهو صياغة كنترا بينطية ينسج فيها اللحن الاصلى مع ألحان مستمدة من نفس خلية اللحن الشعبى وسوف أتناول بالشرح بعض أعماله فى هذا المجال فى المستويات الثلاثة التالية •

٢ - المستوى الثانى : اتخاذ اللحن الشعبى

منطلقا لمجموعة من التنويعات فى مدى قربها أو بعدها من النص الشعبى • وفى هذا المجال كتب جمال عبد الرحيم ست تنويعات حرة على لحن شعبى مصرى للبيانو عام ١٩٥٥ بأسلوب متعمق غير نمطى هى : الأولى والثانية (فى انسياب) والثالثة (فى خشوع) والرابعة (فى قلق) والخامسة (على خطو القافلة) والتنويعات السادسة (فى أسلوب الرقص المصرى) وفى هذا العمل يغوص المؤلف فى أعماق اللحن

الشعبى المصرى دون نقل اللحن الشعبى نقلا حرفيا • وفى هذه التنويعات يبرز التحرر الايقاعى والموازين المتغيرة التى تتيح للموسيقي تدفقا ايقاعيا حرا • وهى من السمات المميزة للغة الموسيقي المعاصرة • وفق المؤلف فى تطبيقها فى اطار التنويعات الحرة على لحن شعبى مصرى • • وقد أعاد المؤلف كتابة هذه التنويعات للأوركسترا ، وقدمت لأول مرة فى العشرين من ديسمبر عام ١٩٦٩ بقيادة فرانز ليتشاور فى اطار حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى فى المؤتمر الدولى الثانى للموسيقى فى القاهرة •

٣ - المستوى الثالث : التعامل مع المادة الموسيقية

الشعبية • لحنا ومقاما وايقاعا واستنباط عناصر تعدد الألحان والبناء الموسيقي استنباطا فنيا وقد استخدم جمال عبد الرحيم هذا الأسلوب فى ثنائية (الفيولينة والتشيللو) التى كتبها عام ١٩٨١ ، وتتكون من ثلاث حركات ، الأولى والثالثة منها على لحنين شعبيين : الأولى على اللحن الشعبى (يانخلتين فى العلالى) من مقام السوزناك • على دو ، والثالثة على اللحن الشعبى (وسماح النوبة) من مقام البياتى على مى ، وهو بذلك قد تعامل مع الاثنية الشعبية تعاملًا حرا أثمر عملا موسيقيا بحثا للألات الوترية فى حوار فنى بين آلتى الكمان والتشيللو يقوم على فكرة هذين اللحنين من تراث الموسيقي الشعبية المصرية ، وقد تعمد أن يحافظ تماما فى بناء هذا العمل على لحن هاتين الأغنيتين الشعبيتين ، وأن يبرزهما بطابعهما الاصيل من آن لآخر ولأول مرة يستطيع مؤلف أن يوفق بين الملامح الشعبية فى تركيب النغمات العربية الربعية والزخارف الشرقية الربعية مع الايقاعات السنكوبية وبين الأسلوب العالمى المتمثل فى الكونترا بينط المتشابك فى النسيج الموسيقي وفى حبكة البناء الموسيقي •

٤ - المستوى الرابع : اعادة خلق الفولكلور الموسيقي

حين يتشرب المؤلف تماما مؤثرات الموسيقي الشعبية ، فيصل لمرحلة خلق أفكار موسيقية تبدو كأنها شعبية بينما هى من ابتكاره • وقد كتب جمال عبد الرحيم بهذا الأسلوب أكثر من

عمل أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :
 (أصداء) للفلوت ، والأوركسترا . وهذا العمل
 من المؤلفات التي لا يتدخل في إبداعها سوى
 نزعتة الشخصية ، وإن كان هذا العمل يؤكد أن
 جمال عبد الرحيم قد استطاع أن يعيد خلق
 الألحان الأصلية بصورة مبتكرة بعد أن تمثل
 الفنون الشعبية وهضمها وترسبت في ضميره
 الفني ، وهي قدرة في التأليف لا تتأتى إلا لفنانين
 راسخين الارتباط بتراثهم الشعبي ارتباطا وثيقا
 ومتمكنين من الإبداع والتجديد في إطار هذا التراث
 كما كتب جمال عبد الرحيم في عام ١٩٦٧ عملا
 أوركسترا ليا باسم (روندو بلدى) وهو مأخوذ
 عن الحركة الثالثة لصوناته الفيولينة التي عزفت
 بالقاهرة لأول مرة في مايو ١٩٥٩ وقد أسماه
 المؤلف (بلدى) لمداول هذه الكلمة على كل
 ما هو أصيل وطيب من تراث الطبقة العاملة
 البسيطة من سكان المدن ممن ظلوا محافظين
 على تقاليدهم وطريقتهم في الحياة ولم تجرفهم
 المدنية الغربية بعد . وقد كتب ألحان هذا
 الروندو من جو ألحانهم نفسه وتدفق إيقاعاتهم ،
 ولكن دون اقتباس حرفي لأي لحن معين من
 الموسيقى الشعبية .

استلهم عناصر الرقص الشعبي

انشغل جمال عبد الرحيم بالشق الشعبي من
 الوجدان المصرى منذ اللحظة الأولى لاستغاله
 بالتأليف الموسيقي ، ويتضح ذلك في متتابعة
 القطع الخمس الصغيرة التي ألفها للبيانو عام
 ١٩٥٤ ، وقد كان طابع الرقص الشعبي المصرى
 الزاخر بإيقاعاته الفنية مصدرا خصبا أثار خيال
 المؤلف ، فقد استوحى طابع الرقص الشعبي في
 أكثر من عمل كما في الحركة الأخيرة من متتابعة
 البيانو الصغيرة المعروفة باسم (رقصة الدريكة)
 التي استخدم فيها المؤلف إيقاعات الرقص
 الشعبي . بعد أن وسع إمكاناته وخرج به من قيود
 الوحدة الرتيبة للموازين الموسيقية التقليدية عن
 طريق مزجه بعناصر مألوفة في موسيقى التراث
 الشعبي تحمل روح الأجواء الشعبية الريفية .
 وقد استخدم في هذه الحركة الصغيرة الموازين
 المنتظمة العادية استخدما غير مألوف إذ قسم
 المايوزان الموسيقي الى ثلاث وحدات (٣ ثم ٣ ثم ٢)

استخدمه كباص استثنائى يستمر حتى مازوره
 (٨) بدلا من الاستخدام التقليدى لهذا الميزان
 أى تقسيمه الى وحدتين متساويتين (٤ ثم ٤) ،
 كما يستخدم المؤلف ضعف هذا الميزان أى
 فى مازورتى (١٥ ، ١٦) وقسمه الى ست
 وحدات (٣ ثم ٣ ثم ٣ ثم ٣ ثم ٢ ثم ٢) وفى الوقت
 نفسه أعطى التوتر الإيقاعى اللازم فى ختام القسم
 الأوسط للحركة عن طريق استخدام ميزان فى
 مازورة (٢١) مما يوحى أن النبض الإيقاعى قد
 تحول عند مازورة (٢٠) .

واستلهم كذلك عناصر الرقص الشعبى فى
 المدينة فى مؤلفته الأوركسترا لية (الرقص
 الاحتفالية) فاستخدم فيها موازين غير مطروقة
 فى الموسيقى الأوربية كلاسيكية أو رومانتيكية
 استوحاها من أسلوب الرقص الشعبى البلدى
 الذى يميزه التخلل الإيقاعى الذى يبطل مفعوله
 الوحدة الرتيبة المتكررة . وأستطيع أن أقول أن
 هذا العمل الأوركسترا لى قد استلهم فيه جمال
 عبد الرحيم من جذورنا المدنية الشعبية الأصيلة
 عناصر إيقاعية تدل على قدرته الإبداعية فى
 التجديد الإيقاعى المستمد من فكرة إيقاعية
 سنكوبية ، تتكرر بشكل تفاعلى مع أفكار جديدة
 فى توافق محكم . كما تشير هذه الرقصة التى
 أسماها المؤلف أيضا (صهبة) الى الاحتفال
 المنطلق فى الأجواء المصرية الشعبية فى المدينة .

ومن الأعمال البالغة الأهمية فى استلهم جمال
 عبد الرحيم لموسيقى وإيقاع الرقص الشعبى
 (موسيقى الحركة الخامسة من متتابعة
 الأوركسترا التى كتبها عام ١٩٦١) وأهداها
 الى (روح الرقص المصرى) وكذلك فى التنويع
 السادس من تنويعاته الحرة على لحن شعبى
 للبيانو باسم (فى أسلوب الرقص الشعبى)
 وهذه التنويعات أعدها المؤلف فى نسخة
 للأوركسترا مسجلة على أسطوانة .

استلهم الأدب الشعبى .

كتب جمال عبد الرحيم موسيقى باليه باسم
 (حسين وذهبية) عام ١٩٨٠ وقد صمم فيها
 المؤلف الجو الريفى الشعبى فى مصر مستوحيا
 فيها فكرة قائمة على قصة واقعية فى الأدب والغناء

الشعبي المصري وهي قصة المغنى الريفى المصرى
حسن الذى شغف حبا بنعيمة ، ألا أن أسرتها
ترقضه وتقتله . وقد استلهم المؤلف من هذه
القصة الشعبية موسيقى هذا الباليه التى أصبحت
تعزف كموسيقى مستقلة فى ريبوتوار الحفلات
الموسيقية . وقد أثبت هذا العمل فلسفة فنية
تحقق توازن تلك المعادلة الصعبة بين التراث
والتطور وتدفع الفنان دائما الى خلق عناصر جديدة
مستوحاة من التراث الموسيقى الأصيل .

وتتكون موسيقى باليه (حسن ونعيمة) من ثلاثة
مشاهد :

المشهد الأول : (رقصة شعبية)

تعبر عن فرحة الحب ولقاء الحبيين ثم ينتهى
بقتل حسن .

المشهد الثانى : (نعيمة تندب حسن)

وفيه يخيم شبح الموت لمقتل حسن حبيبها على
أيدي أقاربها .

المشهد الثالث : (فرح ريفى)

تسبح نعيمة فى الخيال فتتصور زفافها
الموعود لحسن وتستعرض فى مخيلتها أنغام
أغاني الزفاف ، ولكنها تفيق فى النهاية على الواقع
المؤلم الحزين .

وقد لاقت موسيقى هذا الباليه نجاحا كبيرا
عند تقديمها فى عدة مدن أمريكية وباريس وروما
١٩٨٠ . وقد وفق جمال عبد الرحيم فى هذا
العمل فى كتابة مؤلفات كبيرة متطورة مستلهما
ومعبرا عن جو الريف المصرى ويصور فيها الحياة
الريفية بكل هذا الفهم العميق والصدق والتعبير
عن أصالة الريف ، ويكفى المستمع شحنة الشجن
العذبة التى تتلجج طاقاتها فى الحركة الثانية من
هذا العمل ، وقدرته على خلق جو جنائزى حزين
فى المشهد الثانى (نعيمة تندب حسن) فقد
استوحى فيه ألحانا مبتكرة ، ولكن بروح شعبية،
للتعديد والندب تمتد جذورها البعيدة الى ،
أقصى الصعيد والنوبة .

وتأثير الموسيقى الشعبية بدا بوضوح فى
التوزيع الأوركستراالى لهذا العمل فنجد فى

المشهد الثانى استوحى لحن الكورانجيليه غناء
النساء الجنائزى فى قرى الصعيد ، واختار له هذا
اللون القاتم . وبعمامة فان المؤلف عالج فى هذا
الباليه آلات النفخ لتحاكى بعض الآلات الشعبية
مثل « المزمار والأرغول » حيث تغيرت طريقة
إخراج النغمات فى بعض الأحيان عن قصد .
والتصور الأصيل لهذه الألحان كان على أساس أن
تعزفها آلات النفخ الشعبية المزمار والأرغول ولكن
تعذر الحصول على العازفين الشعبيين الذين
يقرأون المدونة الموسيقية ، وجعله هذا يستعاض
عنهم بالآلات الأوركسترالية مع محاولة عزف أبعاد
أرباع الصوت عن طريق النفخ بالشفيتين ، كما
تعهد فى موسيقى هذا الباليه أن يبتعد عن الكتابة
الهارمونية بعض الشئ لكى تكون أصدق إحياء
بالجو الشعبى الريفى وبالنسبة لمجموعة الآلات
الايقاعية التى استخدمت فى هذا العمل فانها
مزيج من الآلات الايقاعية الشعبية مثل : البندير ،
المزهر ، الدربكة والرق مع آلات الايقاع .
الحديثة مثل : الفيرافون ، ولذلك خرج التسيج
الموسيقى عن الالتزام الحرفى بالروح الشعبية الى
التعبير عن هذه الروح بأسلوب فنى جديد .

إبداع صيغة موسيقية جديدة مستوحاة من نداء
أحد الباعة المتجولين فى مصر .

ابتكر جمال عبد الرحيم نمطا جديدا من أنماط
الصيغ الحرة فى بناء القوالب الموسيقية ، انطلق
فيه من نداء أحد الباعة المتجولين فى عمل أسماء
(ارتجالاات على لحن بائع متجول) التشييللو
المفرد ، وابدأنا هذا العمل على حماس جمال
عبد الرحيم لفنون نداءات الباعة المتجولين التى
يعتبرها من أجمل القيم الفنية فى الموسيقى
الشعبية المصرية ، والتى تتميز بها مصر عن كثير
من البلدان الأخرى ، وهذه النداءات تعبير عن
وجدان الإنسان المصرى الشعبى وعن القيم
الموسيقية الكامنة لديه وقد كتب المؤلف عملا فنيا
شاعريا قائما على لحن سمعه لأحد الباعة
المتجولين . وفى هذه المؤلفة يضيف جمال
عبد الرحيم ألوانا نغمية عديدة وهوثرات صوتية
خاصة لآلة التشييللو مستوحاة من خلية اللحن
الندائى وبنائه وطابعه الغنائى والايقاعى والمقامى .

هذا التقليد في الابتكار اللحظي المتجدد في الأداء الشرقي .

ان جهود جمال عبد الرحيم في تأصيل فن التأليف الموسيقي في سبيل نهضة موسيقية شاملة في مصر ، تضرب جذورها في أعماق البيئة وفي صلب التراث وترتفع نحو الآفاق الانسانية العالمية . ولن ينسى فضله الكبير وفنه الأصيل بين زملائه وتلاميذه وستحفظ له ذاكرة الأجيال بل ذاكرة التاريخ زيادته في التأليف الموسيقي المتطور في مصر .

وتتميز صياغة هذا العمل بأسلوب فيه روح الارتجال والتقاسيم وهو الفن الذي يعتبره عنصرا جوهريا مهيئا لروح الموسيقى العربية الشعبية والتقليدية .

ومن هنا نستطيع القول أن فن موسيقى هذا العمل نزعة « فيرتيوزية » مستهدفة، إلى حد بعيد ، من نزعة الارتجال والتقاسيم العميقة الجذور في موسيقانا الشعبية ، فهو يحيي أهمية العازف الصولو المنفرد في الموسيقى الشعبية ويستوحى



إلهالات على لحن بيانج محبوب
للنيلو المنصور

جمال عبد الرحيم

GAMAL ABDEL RAHIM

IMPROVISATIONS ON A PEDLAE'S TUNE.

FOR CELLO SOLO

$\text{♩} = \text{ca. } 50$

flautando -- -- --

p II

tr ten.

ad lib.

3

6

3

6

3

6

molto rubato, espr.

First system of musical notation, bass clef. It begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes. A large slur encompasses a group of notes, with a '3' above it indicating a triplet. The system ends with a single eighth note.

Second system of musical notation, bass clef. It continues the melodic line with various note values and slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Third system of musical notation, bass clef. It features a slur over a group of notes, with a 'ten.' marking above it. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation, bass clef. It includes triplets of eighth notes marked with '3' above them. Dynamic markings 'f IV', 'mf', and 'pp' are present. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation, treble clef. It begins with a 'a tempo' marking. The system contains slurs and various note values, ending with a double bar line.

Sixth system of musical notation, treble clef. It features a 'ten.' marking and slurs over groups of notes. The system ends with a double bar line.

Seventh system of musical notation, bass clef. It includes a 'ten.' marking and slurs. The system ends with a double bar line.

Eighth system of musical notation, bass clef. It begins with an 'allarg.' marking. The system contains slurs and various note values, ending with a double bar line.

a tempo
f *espr.*
sim.
più f

This system contains two staves of music in bass clef. The first staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a slur over a quarter note and an eighth note. A triplet of eighth notes appears again, followed by a quarter note. The second staff continues with a triplet of eighth notes, a slur over a quarter note and an eighth note, and another triplet of eighth notes. The music concludes with a quarter note and a half note.

sim.
p

This system consists of two staves. The top staff is in treble clef and features a triplet of eighth notes, a slur over a quarter note and an eighth note, and another triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and also features a triplet of eighth notes, a slur over a quarter note and an eighth note, and another triplet of eighth notes. The system ends with a quarter note and a half note.

f

This system is a single staff in bass clef. It contains several triplet markings over eighth notes, interspersed with slurs and quarter notes. The system concludes with a quarter note and a half note.

mf

This system is a single staff in bass clef. It features a triplet of eighth notes, a slur over a quarter note and an eighth note, and another triplet of eighth notes. The system ends with a quarter note and a half note.

This system is a single staff in bass clef. It contains a triplet of eighth notes, a slur over a quarter note and an eighth note, and another triplet of eighth notes. The system concludes with a quarter note and a half note.

ten.
3 1 4

This system is a single staff in bass clef. It features a triplet of eighth notes, a slur over a quarter note and an eighth note, and another triplet of eighth notes. The system ends with a quarter note and a half note.

dim.
rit.

This system is a single staff in bass clef. It contains a triplet of eighth notes, a slur over a quarter note and an eighth note, and another triplet of eighth notes. The system concludes with a quarter note and a half note.



★ ★ ★

أنجز جمال عبد الرحيم هذه الموسيقى في القاهرة ١٩٨١/٢ وكتب عليها « مهداة
الى كامل صلاح الدين » عازف التشيللو المصرى الذى عزفها للمرة الأولى فى ألمانيا
١٩٨٢ ، ثم عزفها بعد ذلك فى كندا ومصر وإيطاليا ويوغوسلافيا والكويت والبحرين
... الخ

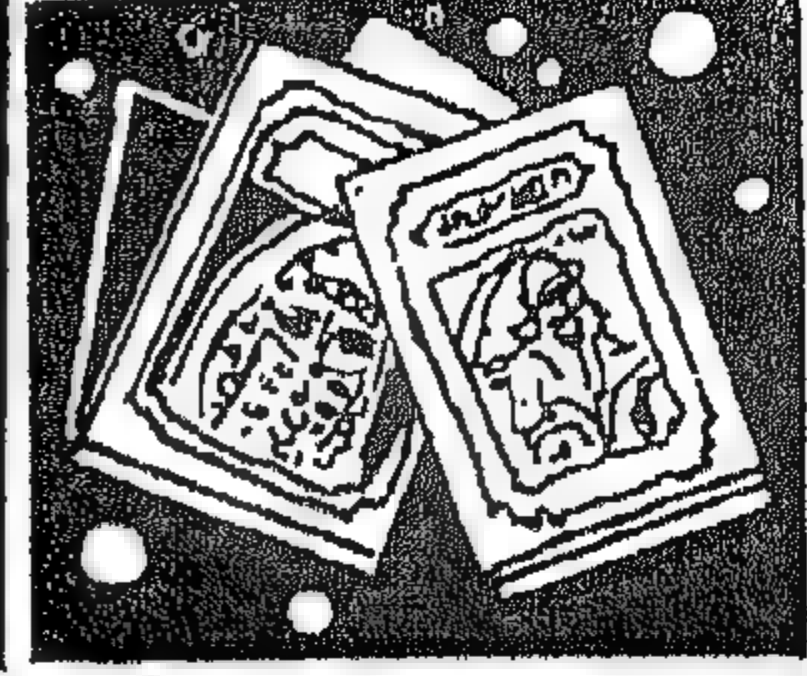
حقوق التأليف محفوظة للأؤلف

Gamal Abdel-Rahim composed this music in Cairo 1981/2 and dedicated
"To Kamal Salah-Eldin" the Egyptian cellist, who performed its
(world) premiere in Federal R. Germany in 1982 and later performed
in Canada, Italy, Yougoslavia, Kuwait, Bahrain, Egypt etc.

"All Copyrights reserved"



مكتبة الفنون الشعبية



من أعمال ومؤلفات الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس

أولا - المؤلفات :

- ١ - الأثر - بالاشتراك مع الأستاذ / عثمان توفيق - ١٩٤٦
- ٢ - لأفوازيه - بالاشتراك مع الدكتور / عبد العزيز أمين - ١٩٤٦
- ٣ - الأهالية في التاريخ والأدب الشعبي - دار المعرفة - ١٩٥٤
- ٤ - مجتمعنا - سلسلة اخترنا لك - ١٩٥٥
- ٥ - الظاهر بيمرس في القصص الشعبي - ١٩٥٩
- ٦ - الأسس الفنية للنقد الأدبي - حائز على جائزة الدولة التشجيعية - ١٩٦١
- ٧ - خيال الظل - الدار المصرية للتأليف والترجمة - ١٩٦٥
- ٨ - الحكاية الشعبية - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - ١٩٦٨
- ٩ - دفاع عن الفولكلور - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧١
- ١٠ - فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث - دار المعرفة - ١٩٧٣
- ١١ - التراث الشعبي - دار المعارف - ١٩٧٩
- ١٢ - الأسطورة والفن الشعبي - المركز الثقافي الجامعي - ١٩٨٠
- ١٣ - في الأدب المغربي المعاصر - بالاشتراك مع د. فتحي حسن المصري - دار المعارف - ١٩٨٢
- ١٤ - الموسوعة المصرية - بالاشتراك مع آخرين - ١٩٨٢
- ١٥ - موسوعة الآداب والفنون الشعبية - دار الهلال - بالاشتراك مع آخرين - ١٩٨٢
- ١٦ - معجم الفولكلور - لبنان - ١٩٨٢

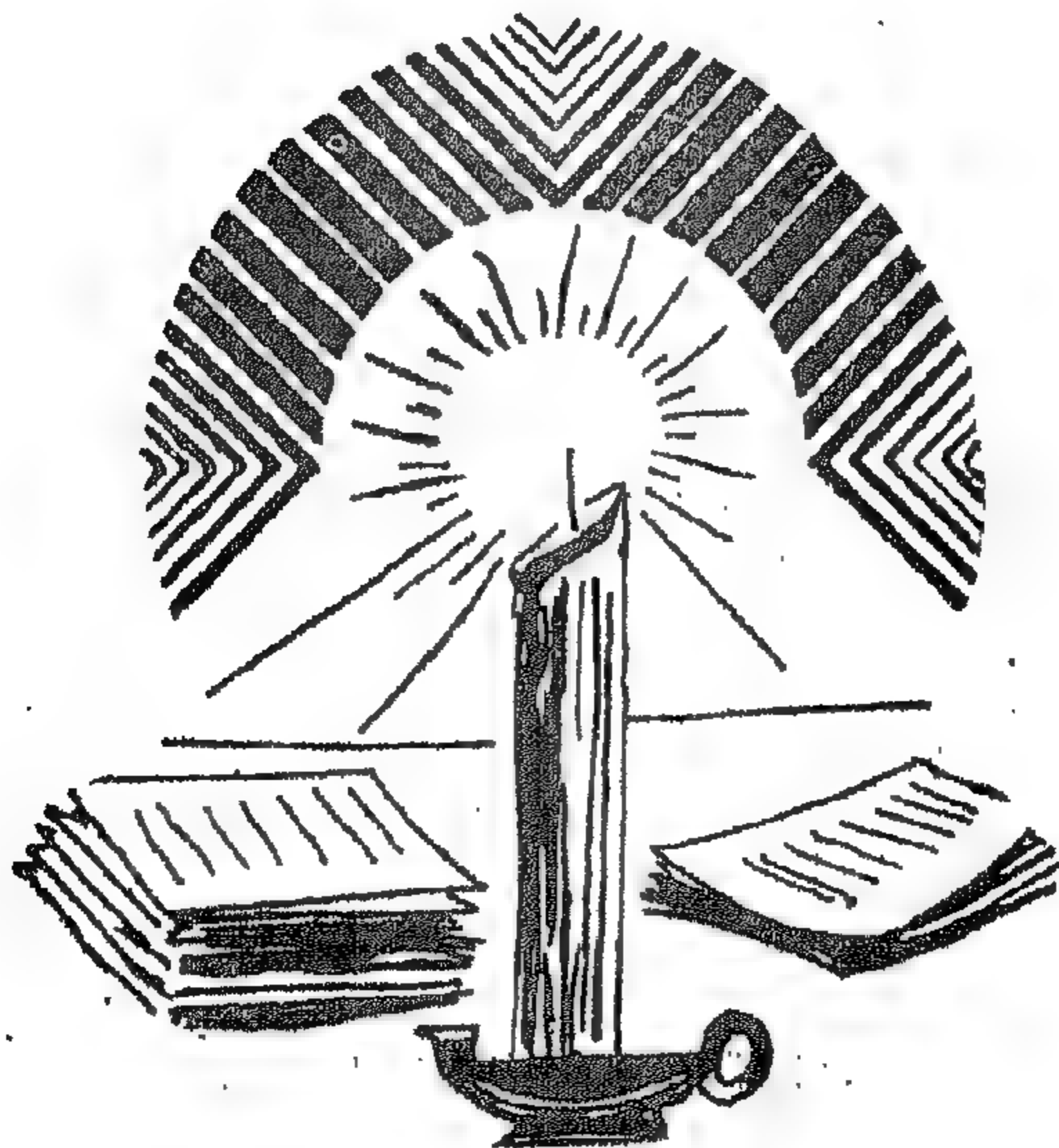
ثانيا : الترجمات :

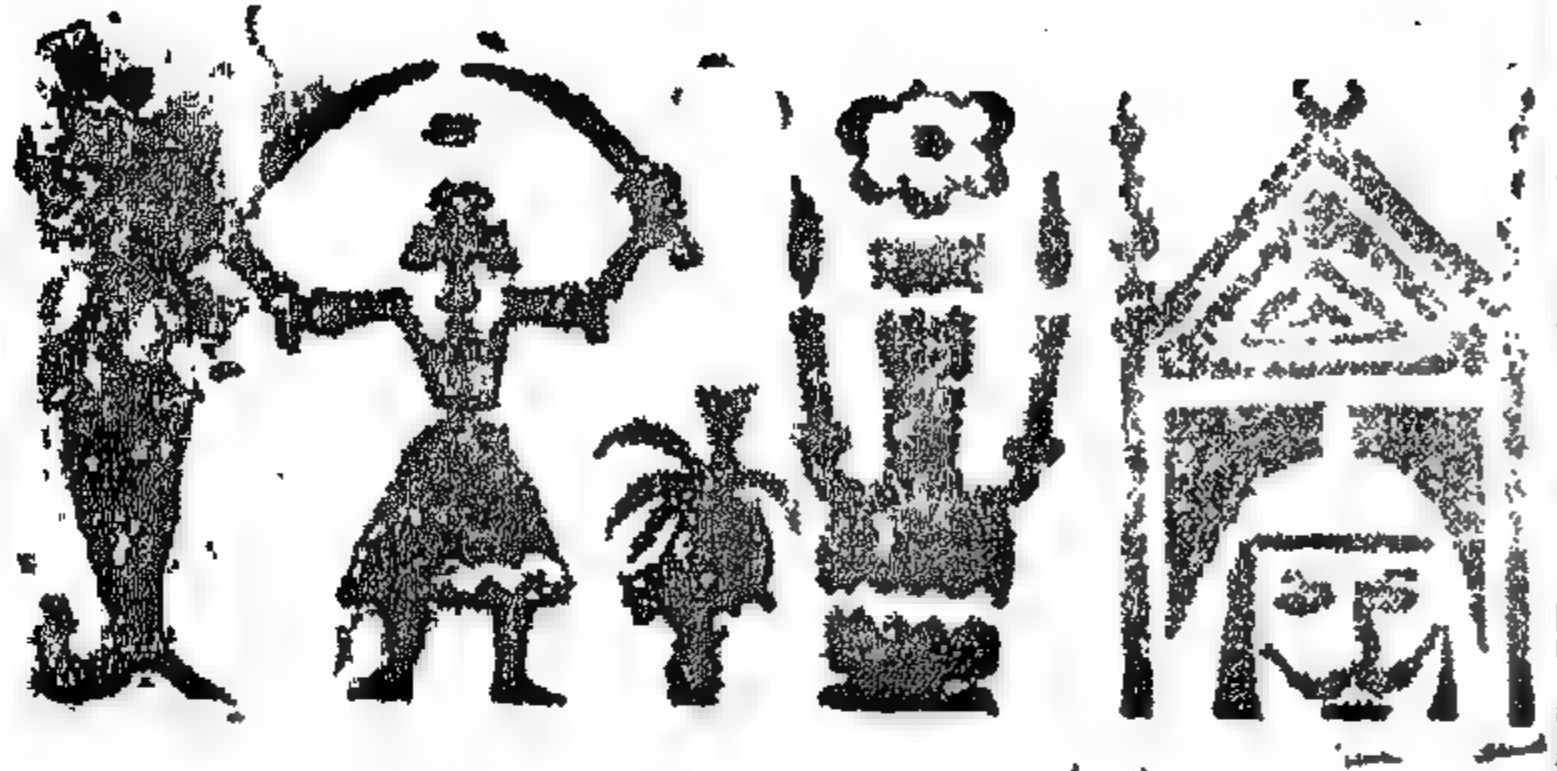
- ١ - الزواج - ادوارد وسترمرك - ١٩٣١
- ٢ - فلسفة الجمال - بالاشتراك مع الأستاذين عثمان نويه ورمزي يس - كارت - ١٩٤٥
- ٣ - عالم الغد - ه . ج . ويلز - بالاشتراك مع الأستاذ حافظ جلال - ١٩٤٦
- ٤ - صائد الغزلان - قصة - ١٩٥٤
- ٥ - ثلاث مسرحيات لشكسبير (سيدان من فيرونا - العاصفة - ترويلوس وكريسيديا) - ١٩٦٠

- ٦ - رحلة في عالم النور - دار المعرفة - ١٩٦١ -
- ٧ - أخى، شمعة واحدة - رواية بيغلي بتلر - المكتب المصرى الحديث - ١٩٦٩
- ٨ - برجسون
- ٩ - النوم الهادئ - ولفرد فورتفيلد
- ١٠ - البنجانانتترا أو الأسفار الخمسة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠
- ١١ - حكايات كانتربرى - جيفرى تشوسر - بالاشتراك مع د. مجدى وهبة -
- الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣ -
- ١٢ - حكايات من النبوة - جمال محمد أحمد - ١٩٨٧
- ١٣ - دائرة المعارف الاسلامية - بالاشتراك مع الاستاذين ابراهيم زكى خورشيد وأحمد الشنتناوى
- ١٤ - قصة الحضارة - ول ديورانت - الأجزاء الخاصة بالعصور الوسطى
- ١٥ - تاريخ العالم - المجلدات الأولى - ادارة الثقافة بوزارة المعارف

المراجعات :

- ١ - معالم تاريخ الانسانية - هـ جـ ويلز - المجلد الثالث - ترجمة د. عبد العزيز توفيق جاويد
- ٢ - قصة الحضارة - ول ديورانت - الجزء الثانى - المجلد الثالث
- ٣ - النغميون - ولیم ديفدسون
- ٤ - ديوان أبى تمام - وقد قدم له أيضا مع الأسناذ / عبد الفتاح مصطفى
- ٥ - مكتب البريد - رابندرانات طاغور - ترجمة طاهر الجبلاوى .
- هذا بالإضافة الى العديد من المقالات والدراسات التى نشرها الأستاذ الدكتور بالمجلات الثقافية المصرية والعربية وقد أثرت مقالاته ودراساته حركة الدراسات الأدبية بصفة عامة والفولكلورية منها بصفة خاصة .





الوفاء للنيل (الندوة العلمية)

عبد العزيز رفعت

في التاسع عشر من أكتوبر ، وباحدى قاعات فندق سميراميس
عقدت محافظة القاهرة - بالتعاون مع اكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا -
ندوتها العلمية الرابعة عن نهر النيل ، قاصرة احتفالها السنوى الذى تقيمه وفاء
لهذا النهر العظيم ، منذ ثلاث سنوات خلوت ، على هذا الجانب العلمى دون غيره من
الجوانب الاحتفالية الأخرى ، وذلك تعاطفا مع شعب السودان الشقيق الذى يمر
الآن بمحنة طاحنة من جراء الفيضانات العالية والسيول . ومن ثم لم يكن هناك
مجال لمشاركة الجماهير التى دعونا - فى العام الماضى - الى ضرورة العمل على
مشاركتها فى هذا الاحتفال لما فى ذلك من أهمية بالغة فى اذكاء روح الانتماء لنهرنا
الخالد ، وما يتبع ذلك من الحفاظ عليه وعلى مياهه . ولا أظننى هنا بحاجة الى التذكير
بما كان للنيل من قداسة فى نفوس المصريين القدماء ، ولا بالمسئولية الخلقية التى
كانوا يحسونها تجاهه . نجد ذلك فى متون الأهرام ، وفى اعترافات المتوفى أتمام
الاله « انى لم أدنس النهر ، ولم أضع سدا أمام المياه الجارية » .

ولقد ظل هذا السلوك القويم الواعى أمرا تقليديا وحكمة ذات معيار يرثها الابن عن أبيه فماذا حدث ؟ . .

لعل الاقتراح الذى تقدم به الأستاذ صفوت كمال ، أثناء انعقاد الندوة ، بتخصيص جائزة تسمى « جائزة النيل » تمنح للأبحاث والدراسات والمشروعات التى تتعلق بالنهر وتعود بالفائدة على مرتفقيه ، لعل لهذا الاقتراح وهو ذو أهداف سامية عديدة ، أثره فى تحقيق الانتماء - الذى كدنا نفقده - لهذا النهر العظيم غير أننى أقترح ، فى هذا الاتجاه ، دعما آخر وهو أن يكون احتفالنا بالنيل احتفالا قوميا مهيبا تشارك فيه كل محافظات مصر - وبخاصة تلك التى ترتفق عليه ، وتستمد من مياهه الحياة والخير ، ليكن احتفالنا بالنيل عيدا نتبادل فيه التهاني وليسمى هذا اليوم « عيد النيل » . وسيكون لهذا مردوده الاجتماعى والاقتصادى والثقافى الذى تتضاءل أمامه كل الحجج التى نتذرع بها دوما حتى تقلصت أعيادنا وندرت احتفالاتنا ، وقديما كانت مصر تموج باحتفالاتها وتأتلق بأعيادها ، يقيمها الفراعنة والسلاطين والملوك وتؤمها الجماهير ، ويشارك فى أحيائها الجميع ، وكم حفظ ذلك عليها ولها الكثير من عاداتها الأصيلة ، وتقاليدها القوية وروابطها المتينة . . قد تكون المعاذير هذا العام مقبولة انطلاقا مما نسعى إليه ، لكنها لن تكون كذلك فى القابل من الأعوام ، والمسئولية تجاه النيل مسئولية مشتركة وهى من الجسامة بالقدر الذى ينوء به كاهل الأجهزة الرسمية وحدها ، وقد يساعد ما أرجفت به وسائل الاعلام هذا العام من نقص فى مياه النهر ، ومن ثم نقص فى الثمرات والأنفس ، على إشاعة روح الحماس لدى الجماهير للمشاركة فى هذه الظاهرة الاحتفالية القديمة قدم التاريخ والجليلة جلال النهر .

بدأت الندوة العلمية عن نهر النيل بخير ما جادت به السما على أهل الأرض ، إذ استهلها القارىء الشيخ عبد اللطيف محمد السيد بكلمات الله ، وقد أعقب هذا الاستهلال الطيب الأستاذ الدكتور أبو الفتوح عبداللطيف

- رئيس أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا - بكلمة نوه فيها بأهمية هذا اللقاء ، واختلافه عن اللقاءات السابقة . . إذ كنا على شفا فترة من الجفاف ، كانت ستؤثر بلا شك على خريطة مصر ، فأثقتنا الله منها ، وعوض فيضان هذا العام نقص الأعوام السابقة ، كما نوء سيادته أيضا بحرص الأكاديمية على أن يكون للنيل ، فى خطة الأكاديمية العلمية ، نصيب وفور من الدراسات التى تجريها ، والبحوث التى تقوم بها ، ثم ألقى السيد اللواء يوسف أبو طالب - محافظ القاهرة - كلمة رحب فيها بالسادة الحاضرين مشيرا الى أنه قد تردد كثيرا - هذا العام - فى الاحتفال بالنيل للغمسة التى أصابت السودان الشقيق . . ولأن العلم أساس صلب لتلمس الطريق الى المستقبل الأفضل ، والظروف الأفضل . فقد أثر أن يقصر هذا الاحتفال على الندوة العلمية ليس غير ليظل تقليد الاحتفال بالنيل موصولا غير مقطوع ، وفى نهاية كلمته ، التى تناولت العديد من المواضيع وبخاصة إنجازات المحافظة المتعلقة بالنهر ، أوصى سيادته بالحرص على تطبيق التوصيات التى ستسفر عنها الندوة ، وذلك بواسطة الهيئات والقطاعات والأجهزة المختلفة ، كل فى حدود اختصاصه ، لا سيما وقد تم الانتهاء من معظم المرافق التى تمثل البنية الأساسية التى ليس بعدها غير الانطلاق لتعويض ما فات . ثم بدأت وقائع الندوة فاستهلها الأستاذة الدكتورة نعمات أحمد فؤاد ، جريا على موصول عاداتهما ، بقصيدة رائعة نقتطف منها هذه الأبيات :

أصل الحضارة فى صعيدك ثابت
ونباتها حسن عليك . . . مخلق

يا نيل . . لى فيك مدح ليس فيه تكلف
أملاه حب ليس فيه تملق

فاحفظ ودائعك التى استؤمنتها
أنت الوفى ، اذا أؤتمنت ، الأصيدق

وكم حفظ النيل لنا ، فليتنا نحفظ له بعضا
مما حفظ !

بعد هذه الاستهلاله الشعرية الأخاذة ألقت الأستاذة الدكتور بحتها عن « النيل في وجدان الشعب المصرى » ، وكم كان رائعا أن تتناول هذا الموضوع الا محدود فى سياق من الأقوال التى قدمها الانسان المصرى فى مسعاه ، عبر تاريخه الطويل ، لأن يجعل من ارتباطه بالنيل علاقة حية ذات معنى عميق يمكن اكتشافها فى الألفاظ الدالة أكثر مما يمكن فى القضايا المجردة ، فقدمت جزءا من نشيد النيل فى مصر القديمة ، وآخر مما كان يتلى فى كنائس مصر فى العصر القبطى ، وثالث مما فى كتابات المؤرخين العرب القدامى والمحدثين ، غير مغفلة للكتابات التى تناولت النيل عند مفكرى الغرب ، وإن كان ذلك بإيجاز شديد ، وفى نهاية هذا العرض ذى المغزى المهم الذى جاءت لغته كلفة الشعر ، والذى تحدت بنيته بحكم المزاج والدربة ، قدمت الأستاذة الدكتورة نشيدا للنيل أشبه بالتراتيل ، ودعت المساجد والكنائس والمدارس الى ترديده مثلما كان يفعل الشماس فى مصر القبطية عندما تصعد المياه فى النهر فيأخذون منها ما يقدمونه للرب بقصد البركة .

« تفضل يا رب مياه النهر فى هذه السنة باركها »

ليبارك الرب مياه النهر ويبارك المهتمين به بعد ذلك قدم الأستاذ الدكتور على حسن - أستاذ الآثار المصرية القديمة - بحثه عن « النيل وقدماء المصريين » معتمدا فى هذا البحث العلمى الشيق مجموعة من الشرائح الملونة ، التى قام بعرضها على السادة الحاضرين ، متجها بذلك الى الفحص المركز لمجموعة من المقولات التى يمكن توسيعها فى مجلدات كاملة ، ليؤكد على أن النيل يعد بمثابة المهندس الذى قام على تنظيم المجتمع المصرى ، وتحديد العلاقات فيما بين أفراد بعضهم ببعض ، وعلى أنه السبب الرئيسى وراء الحقيقة التاريخية فى عدم تغير الشعب المصرى للغته غير مرة واحدة ولديانته غير مرتين ، ومتطرقا لكثير من التفاصيل الناطقة بأن مصر ليست

هبة النيل فحسب ، وإنما هى أيضا من صنع أبنائها المصريين .

جاء بعد ذلك بحث الأستاذ صفوت كمال - أستاذ الفولكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية - وذلك تحت عنوان « النيل والتفكير العلمى فى مصر » ، وقد افتتحه بتعريف لمصطلح « التفكير العلمى » على أنه « الكشف عن العال المنظمه لظواهر الكون ، وتحديد القوانين التى تسود مظاهر الطبيعة ، وتطبيق ذلك على الوقائع والحالات الجزئية » . ومن خلال هذا التعريف أمكنه أن يستخلص من واقع الحياة فى مصر القديمة ، مدى ما حققه الانسان المصرى من نتاجات علمية ، كاختراعه للآلات الموسيقية ومعرفته بالنسب الضوئية ونقطة الاتزان وغير ذلك من اختراعات وقوانين ونظريات صاغت حياته ووجهتها نحو حياة أفضل سمت بقيمة الانسان وأكدت انسانيته ، وأنشأت وحدت علاقة سوية بينه وبين الكون باطلاقه والطبيعة بجزئياتها ، وأثر النيل فى ذلك جملة وتفصيلا وقد أثار هذا البحث برصائته العلمية تعقيبات كثيرة ، كما رسم علامات استفهام متعددة تطلب الحل ، ولعل أجدى هذه التعقيبات ما أثاره المهندس وليم نجيب سيفين - ودير الهجرة السابق - بتساؤله حول تعاملنا الحال مع النهر الذى يهبنا الحياة : هل يتم بطريقة علمية أم لا ؟ !

وقد أوضح سيادته فى هذا التعقيب الاعتداءات التى تتم على النيل ، وإنما نفقذ من الأراضى الزراعية سنويا ما مقداره ٦٢ ألف فدان منهم ٢٠ ألفا بسبب التجريف ومثلها بسبب الاسكان والباقي بسبب التلويح وطالب سيادته فى نهاية هذا التعقيب الخطير بضرورة التوصية بالتعامل العلمى مع النيل .

كما قام الأستاذ / صفوت كمال ، ردا على تساؤلات الحاضرين وتعقيباتهم ، بتوضيح من شأنه أن يجيب على هذه التساؤلات ويضبط توجهاتها هو : أن الفكر الدينى فى مصر القديمة لم يكن فكرا كهنوتيا صرفا ، وإنما كان فكرا تأمليا نتج عن ملاحظات دقيقة واعية للظواهر

الطبيعية ومنها النيل ، بل وأهمها . ثم تجريد هذه الملاحظات فى أفكار مطلقة . وقد أعقب هذا التوضيح بحث اللواء مهندس / كمال حجاب - رئيس مجلس إدارة مرفق مياه القاهرة الكبرى - عن « نهر النيل ومياه الشرب » . وفيه أوضح سيادته أننا نعتمد فى القاهرة على ٩٠ ٪ من مياه النيل ، ١٠ ٪ من المياه الجوفية وذلك للوفاء بحاجة الانسان المصرى من مياه لغرض الاستحمام والنظافة والشرب ، وأن نصيب الفرد من هذه المياه يصل الى ٣٠٠ لتر يوميا ، وهو رقم مقبول عالميا ، اذ يصل نصيب الفرد فى الدول المتقدمة الى حوالى ال ٥٠٠ لتر يوميا ، وفى الدول النامية ٢٠٠ لتر يوميا ، وأنه على الرغم من تغير مياه النيل بسبب عدم وجود مادة « الغرين » ضمن مكوناتها بعد بناء السد العالى ، الا أن معالجة هذه المياه أصبح أمرا باهظ التكلفة ، نظرا لكثرة الطحالب التى لم تكن تنمو سلفا مع وجود مادة « الغرين » ، وقد أدى هذا الى تغير كبير فى تكنولوجيا معالجة المياه فى القاهرة استندعى استعمالا أكثر لمادة الكلور مما رفع أسعار المياه فى الفترة الأخيرة ، ومع وجود التلوث الناجم عن تصريف مخلفات المصانع فى نهر النيل أصبحنا فى حاجة الى كلور أكثر ، وما لم ننتبه الى خطورة هذا التصريف وإيقافه تماما سنصل بالتأكد الى مرحلة الخطر . وهنا طالب المهندس وليم نجيب سيفين بضرورة الاعتماد ١٠٠ ٪ على مياه النيل حتى يتم الانتهاء من اصلاح شبكة الصرف الصحى التى تشكل تسرباتها خطرا أكبر على الصحة العامة . وللحق فإن كلتا المهمتين حميدتان ، وأن جهودا جبارة تبذل فى كلا الاتجاهين لتلافى هذه الأخطار من أجل خير مصر وخير أبنائها ، بيد أن محور هذه القضية « قضية مياه الشرب » قد أرجأ قليلا لحين انتهاء الدكتور نبىه العلقامى - الأستاذ بجامعة حلوان - من إلقاء بحثه عن « النيل والشباب » مؤكدا على أهمية الدور البناء الذى يمكن أن يقوم به فى تشييد أركانها وارساء دعائمها ، هذا القطاع - قطاع الشباب - فى التعمير والتنمية ، وبعيدا عن الجدل فإن تاريخ أيلة حضارة يمكن أن يوقفنا على حجم هذا الدور المتميز

فى تشييد أركانها وارساء دعائمها ، ومن ثم يجب علينا صيانة هذا القطاع والمحافظة عليه مشتعلا ومتأججا على الدوام ، ولئن كان النيل يعنى الاستقرار والتنمية ، فإن قطاع الشباب هو العنصر الفعال والنشط فى أحداثهما واستثمار النيل بصفته من حدودنا الجنوبية فى أسوان الى مصبه فى البحر الأبيض يضيف فرصا كثيرة فى مجالى الزراعة والسياحة للشباب كما أن النيل يعد مجالا رياضيا هاما لرياضة بسيطة وقديمة هى « رياضة التجديف » والتى يمكن أن يعد لها فى صورة مسابقة رياضية دولية ثابتة للشباب تدعم مجالى الرياضة والسياحة على حد سواء .

بعد ذلك قدم الدكتور / فاروق البديوى - جهاز شؤون البيئة - تقريرا مفصلا عن « خطة الدولة لحماية نهر النيل من التلوث » . متسيرا الى أن هذه الخطة قد بدأت فى عام ١٩٨٥ بمشروع إيقاف صرف المصانع الأكثر خطورة فى مياه النهر ، وقد استمر العمل فى هذا المشروع الهام حتى عام ١٩٨٧ ونفذ جزء كبير منه ، غير أن تمويل المشروع قد أوقف هذا العام ، ومن غير المحتمل أن تتوقف استجاباتنا أمام مشكلة التلوث عند هذا الحد ، فقد تقدم مصنع الحديد والصلب بمشروعه لإيقاف صرف مخلفاته فى النهر ، وقد تمت دراسة هذا المشروع وستتخلص مياه النيل من عنصر الحديد تماما فى أوائل العام القادم ، وكذلك شركة « كيما » قد بدأت فى صرف مخلفاتها فى مكان آخر غير النيل ، فضلا عن تجهيز بعض المحافظات بوحدات صرف صحى مغلق لسحب مخلفات المراكب التجارية كى لا تقوم بصرف مخلفاتها فى النهر .

هذا وقد طرح السيد اللواء / أحمد حسن - نائب محافظ القاهرة - موضوع شركات الأسهمت وما تشهده هذه الشركات من تلوث وطلب من الدكتور البديوى توضيحا حول هذا الموضوع وأوضح الدكتور البديوى أن مواردنا من العملة الصعبة تقف عقبة فى سبيل استيراد أجهزة من الخارج توقف هذا التلوث وفى نهاية هذا الحديث طالب المهندس وليم نجيب سيفين بإعطاء

الأولوية لجهاز شئون البيئة عند مناقشة الميزانية العامة للدولة وضرورة التوصية بزيادة ميزانية هذا الجهاز المهم استنادا الى الحكمة القائلة بأن الوقاية خير من العلاج .

ولعل الأستاذ الدكتور / ابراهيم رزقانة

- آداب القاهرة - ببحثه القيم عن « جيولوجية نهر النيل » قد صرف الأذهان - مؤقتا - عن قضية التلوث ليفجر قضية أخرى ، على الدرجة نفسها من الأهمية ، هي قضية « التصحر » ، التي تشكل خطرا أكبر مما كانت تشكله فيما مضى قبل بناء السد العالي ونقص مادة « الغرين » في مياه النيل . ومادة « الغرين » هي المادة التي كونت وادي النيل بالتدرج ، أي هي التي كونت مصر ، فقد كان الناس قديما يعيشون في الصحراء (شرقية وغربية) ، وكان النيل يلقي بمادة الغرين على الرمال ، فتأتى الصحراء وتلقى برمالها على الغرين ، وفي العام التالى يلقي النيل بغرينه على هذه الرمال .. وهكذا دواليك لعشرة آلاف عام فى نظام لم يختل فيه تكون الوادى ، فلما جفت الصحراء ، وانخفض مستوى النيل فى العصر الحجرى الحديث - قبل عهد الأسرات - ولم يعد يرسل فيضانه الى حد بعيد تشجع الناس للسكنى على ضفاف النهر ، وأخذوا العالم كله من بدائية استمرت لعشرات الآلاف من السنين الى مدينة لم يكن يعرفها من قبل وذلك خلال خمسة آلاف عام .. ولئن كنا نترنم الآن بغضائل النيل ونعدد محاسنه فلا بد من طريقة لعودته كاملا ، عودته جسدا وروحا ، فالغرين هو الجسد والماء هو الروح ، وهذا لن يعجز مهندسينا يقينا تلافيا للتصحر وتدهورا للنهر ، هذا وقد أفاض الأستاذ الدكتور رزقانة فى تقديم الكثير من الوقائع والتفاصيل والحقائق التاريخية من حيث الزمان والمكان ، دعما لوجهة نظره هذه ، ولينقلنا بذلك أيضا عبر آفاق رحبة من

الماضى والحاضر والمستقبل . وليضع أيدينا على أهمية أن نتواصل دائما مع ماضينا بأن نسير الى الامام مع التفاتة راشدة الى الخلف .

أعقب ذلك اللقاء الهام الأستاذ الدكتور

محمد أنور مصطفى - المركز القومى للبحوث -

بمحاضرة قيمة عن « تكنولوجيا مياه الشرب » ،

لنعود مرة ثانية الى قضية تلوث مياه النهر ،

التي ارتفعت بها كمية الأملاح الذائبة من ٣٠٠

مجم فى الستيمتر المكعب الى ١٤٠٠ مجم / سم ٣

وهذه الزيادة الهائلة مصحوبة ببكتريا وطحالب

لم تكن موجودة من قبل مع وجود الغرين ،

فضلا عن سموم مخلفات المصانع التى تصرف

فى النهر ، وفى ظل هذا التلوث الحاد تغيرت

تكنولوجيا معالجة مياه الشرب وأصبحت تضيف

أعباء اقتصادية أكثر مما تضيفه أعباء العمل على

إيقاف صرف مخلفات المصانع فى النهر ، اذ

يتطلب الأمر مع وجود هذه المخلفات العمل

باستمرار على زيادة كفاءة ازالة المواد العالقة

والقابلة للترسب ، وتغيير نوعية أحواض

الترسيب وأنواع المرشحات الرملية ، وطرق

غلى المرشحات ، وزيادة جرعات الكلور أو الشبه

وضرورة اضافة جرعات أكبر من الكربون المنشط

ومواد أخرى جديدة لازالة ما يعلق فى المياه

من بكتريا وغير ذلك . حفاظا على صحة المواطنين

وسلامة الاقتصاد الوطنى .

وفى نهاية هذه الندوة تقدم السيد اللواء /

أحمد حسن - نائب المحافظ - بكلمة شكر

للسادة الأعضاء والحاضرين مؤكدا على مواصلة

العمل الجاد من أجل الحفاظ على نهر النيل كما

طلب من السادة أعضاء الندوة ضرورة تقديم

أبحاثهم ودراساتهم لجمعها فى كتاب حول نيلنا

العظيم .

عبد العزيز رفعت

الطب الشعبي

في تشيكوسلوفاكيا

كمال الدين حسين

لا تخلو ثقافة جماعة من الجماعات القديمة أو الحديثة من الاعتقاد في أهمية الأعشاب النباتية كوسيلة من وسائل العلاج الناجح لعدد من الامراض ، ويشكل هذا الاعتقاد مع أمثاله من منظومة المعتقدات الشعبية في العلاج الإيحائي (عن طريق السحر - التنويم المغناطيسي) ما يعرف بالطب الشعبي ، الذي كان يمارسه ممارسون غير مرخص لهم بمزاولة الطب بأسلوبه العلمي المعروف ، وهم من يطلق عليهم « الأطباء الشعبيون » الذين يتناقلون أسرار الطب الشعبي فيما بينهم وعبر الأجيال بطريق الشفاهة .

ومنهم في مصر على سبيل المثال حلاق الصحة الذي ما زال يمارس مهنته في بعض قرى مصر حتى الآن ، وإذا كان حلاق الصحة يستخدم بعض المستحضرات الطبية أو مستحضرات الأعشاب في علاج بعض الأمراض فهناك من يعالجون المرضى عن طريق السحر والممارسات السحرية التي تنحى بإزالة توتر المرض وآلام المريض ، وإعادة التوازن للمريض انفعاليا أو عضويا أو كليهما معا ، سواء أكان ذلك عن طريق الكتابة والرقى أو عن طريق حرق البخور وكشف الأعمال . وهؤلاء يجدون سوقا رائجة لتجارتهم بين المرضى ذوي النزعات الغيبية ، والميل الأكبر للتفكير الخرافي .

والجذور أو الحبوب ، أو تكون في الزيوت والمبتخلصات التي تستخلص منها .

وحول هذه الأعشاب ، أنواعها ، تجميعها ، تصنيعها ، وحفظها ، كان معرض الطب الشعبي التشيكي الذي افتتح في المركز الثقافي السوفيتي في المدة من ٢ حتى ٣ أكتوبر عام ١٩٨٨ . ونظمت إدارة المتحف الوطني التشيكي التابعة للمعهد الأثنوگرافي عى مدينة مارتين بمقاطعة تيوريس بتشيكوسلوفاكيا .

وقد شيد المتحف الوطني في مدينة مارتين عام ١٩٨٤ بمناسبة احتفال المدينة بمرور ٧٠٠

واساليب ونظم الطب الشعبي ليست جامدة بل هي نظم مرنة تسمح بدخول افكار جديدة عن التشخيص وممارسة العلاج ، وقد تستمد عناصرها من الطب القديم والحديث على السواء . وتشكل الأعشاب النباتية مجورا مهما من المحاور التي يعتمد عليها الطب الشعبي في جانبه العلاجي ، ويدور حول خصائصها العلاجية كثير من المعتقدات الشعبية . ومن أهم هذه النباتات والأعشاب ، الثوم ، البابونج ، الضبار ، الكمون ، الثرياق الأبيض ، النعناع ، العشب المر ، الحلبة ، القرنفل . الخ التي تستخدم لفوائدها الموجودة في بعض أجزائها كالأوراق والأزهار

عام على انشائها . وقد كان للأعشاب والطب الشعبي جانب كبير في هذا المتحف باعتبار مدينة مارتين مثلها مثل باقى مدن مقاطعة تيوريس ثرية بأعشابها الطبية ولها تقاليدها الراسخة والثرية أيضا فى مجال الطب الشعبي .

والهدف من إقامة هذا المعرض وتجواله كما تقول النشرة الخاصة بالمعرض هو تعريف أكبر مجموعة من الشعوب بأشكال وجوانب الطب الشعبي التشيكى التى انتشرت خلال القرنين الماضيين ، وقد حفل المعرض بالعديد من الصور والرسوم الايضاحية عن ممارسة الطب الشعبي والتى يرجع تاريخها الى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين .

وقد قسم المعرض حسب تسلسل عملية التطبيب الشعبي واستخدام الأعشاب ، وفى القسم الأول منه نجد صورا لأنواع من الأعشاب الطبية الموجودة فى منطقة تيوريس ، يليها صور العمليات وهناك قسم آخر يصور بعض عمليات لاستخراج الزيوت والمستحضرات المختلفة منها كذلك صور للمعدات المستخدمة فى هذه العمليات وهناك قسم آخر يصور بعض عمليات الطب الشعبي من التشخيص والعلاج ، وصور الممارسين من القابلات ومجبرى العظام ، ومعالجى الأسنان والمعالجين الروحيين ومن يستخدمون أساليب سحرية وغيبية فى العلاج .

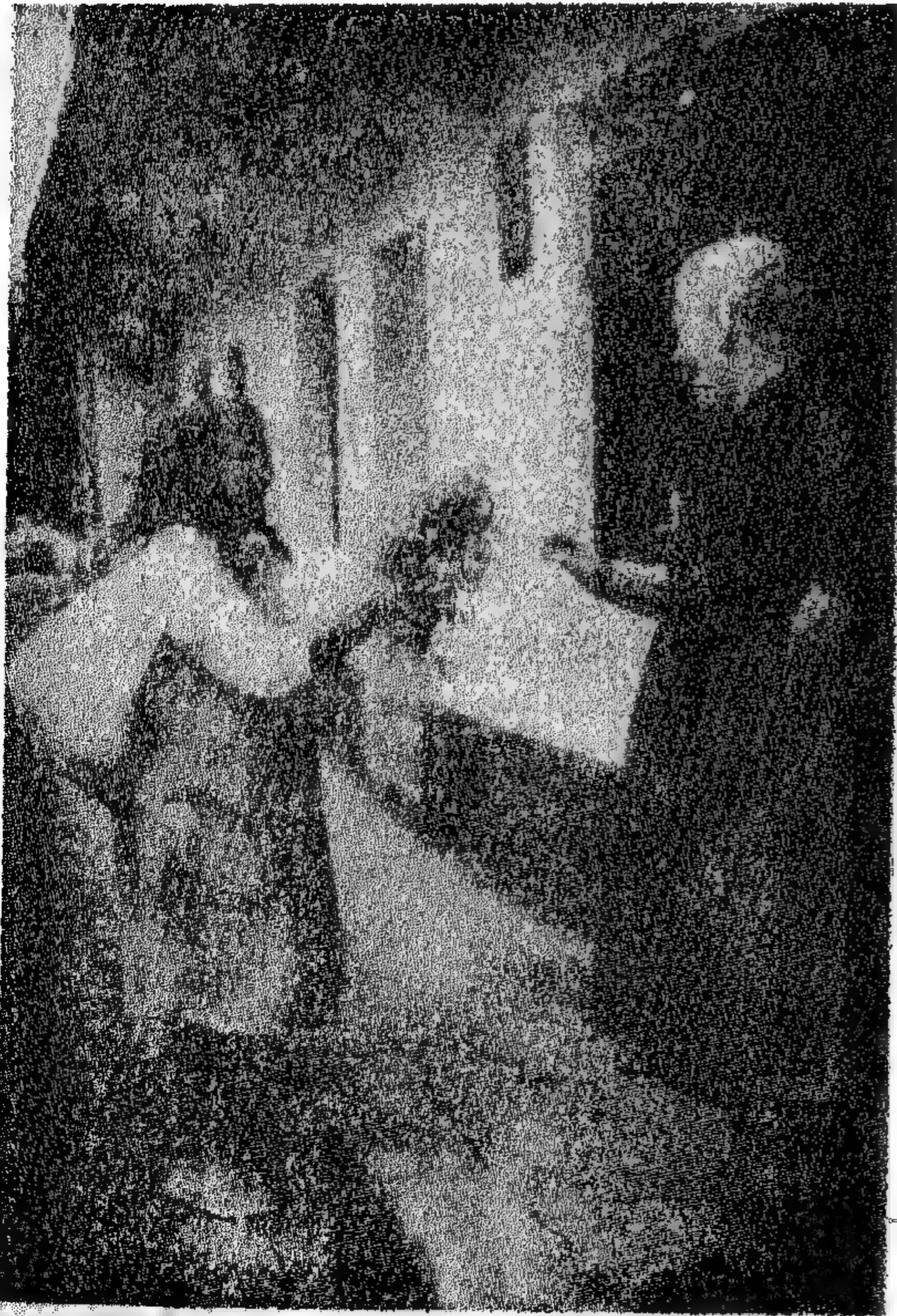
وكل هذه الصور وما دون عليها من وصف وتفسير وتعليق يهدف الى مساعدة زائر المعرض على التعرف من خلالها على أسرار مهنة التشخيص والتطبيب الشعبي التى ظلت سرا مثيرا . وما زالت تستخدم منها عشرات الوصفات عن كيفية إعداد خلطات الأعشاب والمستحضرات الكحولية ، والمراهم والزيوت .

وفى لقاء مع د . جابريل هورستوفا مديرة المتحف الأثنوجرافى بمدينة مارتين والمسئولة

عن هذا المعرض المخصص للطب لشعبى قالت « أن الطبيعة تجود دوما فى كل منطقة بما يحتاجه أهلها من أعشاب طبية ، تساعدهم على مقاومة الأمراض الموجودة فى هذه البيئة ، وإن الأعشاب الطبية تكون مأمونة فى استخدامها عن غيرها من العقاقير الطبية المصنعة والتى تستخدم فى تصنيعها بعض المواد الكيماوية التى قد ينتج عنها بعض الأعراض الجانبية التى يندر حدوثها عند استخدام الأعشاب .

كذلك تنتشر الآن الدعوة للعودة الى استخدام الأعشاب الطبية وممارسة الطب الشعبى ، لتلافى مثل هذه الأعراض الجانبية من جهة ، وللمقاومة الارتفاع المبالغ فيه فى أسعار تكلفة تصنيع الأدوية ، والتعقيدات التقنية الطبية

وقد ترجم هذا النداء فى استخدام عديد من الأدوية الشعبية التى كانت تستخدم فى الماضى،

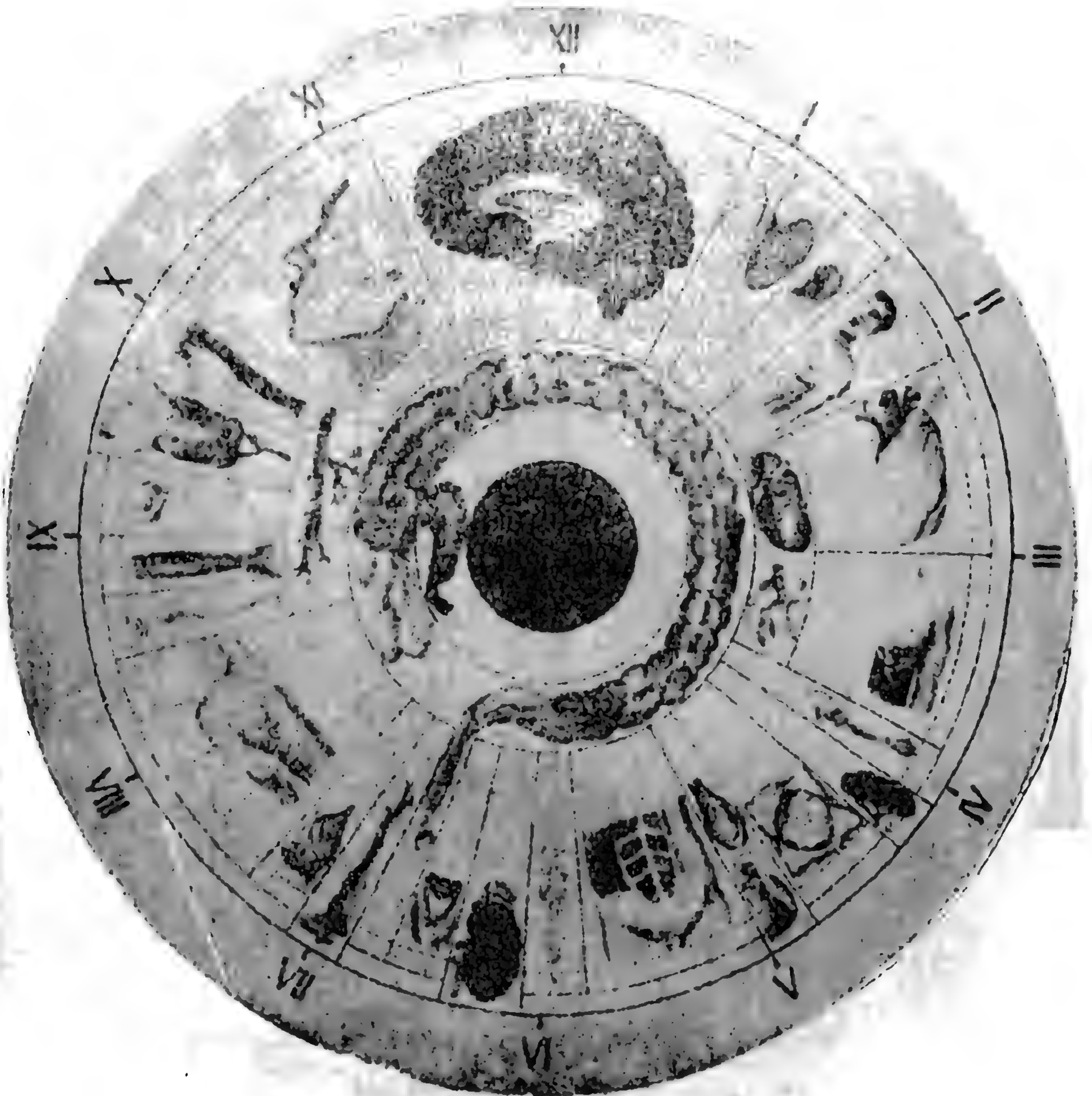


المعرض ناقوس الخطر من خلال ما لا حظته في
دلتا النيل ، حيث يوجد العديد من الأعشاب
الطبية ذات القيمة الطبية العظيمة ، لكن مع
الأسف يساء اليها سواء في عمليات التجميع
أو التخزين » والأمر بهذا الشكل في حاجة
لاهتمام المسؤولين عن صناعة الدواء في مصر
بالأعشاب الطبية ، خاصة مع ارتفاع أسعار
الدواء محليا وعالميا والتدخل الكيميائي في
صناعة الدواء .

في عبوات دوائية جديدة ، يتم وصفها للمرضى
عن طريق الأطباء المعالجين والمتخصصين . مثل
الأدوية المهدئة ، ومخفضات الضغط ، وغيرها .

وهذا دليل على أن الطب الشعبي ليس وحما
كله وليس ثمرة لنوع من الفكر الخرافي أو الغيبي
لذلك فمن غير المتوقع أن يختفى العلاج بالأعشاب
اختفاء كلياً في مجتمع يأخذ بأساليب العلم
الحديث .

وأخيراً ، من خلال تجوالها في مصر ، تدق مدبرة





استلهم التراث

من خلال القيم الروحية

كمال الجوىلى

يستلهم الفنان عمر النجدى القيم الروحية الاسلامية وكل محمول تراثها الشعبي والرسمى لديه منذ مطالع شبابه الفنى ؛ بل يمتد هذا الى طفولته منذ ان تفتح على الحياة من حوله فى القاهرة القديمة التاريخية ، فاهرة الالف مئذنة تاريخية تراثية ، وعمارة المساجد الشاهقة تكتنف وجدانه فى مراحل صباه .. الى جانب ما استقر فى هذا الوجدان حين كان غضا من صور وأشكال ومجسمات ومشغولات النحاس والصياغة والحلى والتطعيم وبريق الأصناف فى الصياغة والنحاسين وخان الخليل ، وعبر روائح العطور الذى ينفذ الى الحواس والمشاعر معا ويستقر فى أعماق الذكريات البعيدة .. كل ذلك يشكل « تراثا » خاصا بصاحبه وكنزا ثميناً يمتلكه ويعتز بمكنوناته ومكوناته .

لاشك أيضا أن الفنان النجدى قد نشأ فى بيئة محافظة تقدر القيم المتوارثة الى حد المطلق ، وترتبط بفطرتها بكل ما تعنيه الأصالة من نسيج تمتلئ به الروح . ولأن هذا الفنان قد نبغت فيه حاسة الرؤية ، كان من الطبيعى أن ترتبط تأملاته التعبيرية الفنية والروحية بمجالات التشكيل سواء كان هذا على مسطح أو فى مجسمات بنائية لونية .

التصوير ، وربط هذا - فكرا - بالفلسفة الروحية .

ولقد أثير من حول هذا جدل كثير فى حينه ، خرج هو منه بتعميق لمساره وتطلع الى توسيع دائرة هذا المسار ..

رأى فى الفراغ صورا وتركيبات وتكوينات ودلالات عميقة الايحاء شديدة الشفافية لا تنفصل عن أعماق الكون المحيط ولا تحجبها عوائق تحد من طلائعها ومعطياتها .

من هنا جاء الفنان الشامل فى عطاءاته الإبداعية المختلفة .. تصويرا ونحتا وخزفا ورسمما وحفرا .. بل لقد جذبه طموحه التعبيرى - بهذا التكوين الخاص - الى روافد تسربت خارج ميدان التشكيل ، فمارس الموسيقى ووضع اللحن وكتب الأغنية ، وبحث فى الروحانيات على نهج المتصوفين .

انشغل عمر النجدى - وقتا ليس بالقصير - بمفهوم الكتلة والفراغ ، وطبق ذلك على أعماله التشكيلية الإبداعية سواء فى النحت أو

وبلغ الأمر عنده حد أن أصبح الفراغ هو
العنصر الأول والأساسى فى تشكيلاته سواء
كانت مجسمة أو مسطحة .. واستخدم الوحدة
المستوحاة - بتشكيل معاصر - من الوحدات
الاسلامية التى توشى أعالي الجدران فى عمارة
المساجد القديمة وغيرها من وحدات التراث
الاسلامى ، وأصبح الشكل المادى بكل تراثه
خادما لمعطيات الفراغ وشفافياته .

كما وجد فى الحرف العربى بكل تنوعاته
ودلالاته التجريدية والرمزية وحدة لانطلاق
العمل الابداعى ... أحيانا يستخدم الحرف
الواحد فى ترديد نغمى يرمز الى الأشكال
الموحية .. يستحضر - على سبيل المثال - صورة
الكعبة بكل موحياتها فى نفسه وفكره ووجدانه
من خلال حرف « الألف » .. وحروف الألف هو
أول الحروف ، كما أنه أول حروف لفظ الجلالة
- الذى يأخذ تشكليا أيضا مسار شكل الحرف
الأول - وبالطبع لم يأخذ هذا الاختيار فى
التعبير - سواء كان بالشعور المباشر الواعى
أو باللاشعور - طريق المصادفة وإنما ارتباطا
بكيان الفنان الوجدانى والفكرى معا .

نرى من هذا المثال مدى تغلغل منطلقات
الفنان النجدى الروحية المتصوفة فى مساره
الفنى وسائر تشكيلاته ، وكأنما يترنم من
خلال التشكيل بأدعية يتطلع بها الى السماء ..
وتسبيحات يردد بها فى خطوط مشرئية لفظ
الجلالة .

وحيثما تخيل بصيرته تركيبات عناصر
الطبيعة الشديدة التداخل والتزاحم والتهى
« تحير » عند التأمل - باللامتناهى فيها - وجدانه
ووجدان الإنسان منذ بدء الحياة على الأرض
والتي كان البشر « يرونها » مسطحة قبل أن
يزوها كرة تدور حول نفسها وحول الشمس
.. حينما يترك لنفسه عنان التأمل ، ينداح
خيال الفنان عمر النجدى مازجا معرفته المادية
الواقعية الملموسة بفكره المرتبط جذريا بما وراء
الواقع .. متجها الى الابداع الفنى ليصور
بالملموس والمرئى من خلال الخط واللون
أو المادة الصلبة قناعاته الفكرية الفلسفية .

ويركز على « الأبعاد » .. بعد الطول ثم
العرض .. فالعمق .. ثم البعد الرابع المعبر
عن الحركة .

وفى معرضه الأخير يعمل على توصيل رؤيته
لبعد جديد .. بعد خامس يطلق عليه -
فلسفيا - الاتساع .. ويؤكد عن قناعة ذاتية
أنه « ظاهرة كونية قابلة للقياس » .

هذا البعد « الخامس » الذى « رآه » الفنان
أو توصل اليه خلال تأملاته الروحية ، مارس
التجريب الابداعى فى ميدانه التشكيلي للتعبير
عنه وتوصيله الى المتلقى .. فالى أى مدى استطاع
ذلك « الوسيط الفنى » فى لوحاته أن يوصل
فكره الى مستقبله .. ؟

ان فكرة البعد الرابع - توصيل الشعور
بالحركة - والتي أضافتها طموحات الفن الأوروبى
المعاصر ومدارسه وفلسفاته وارتباطاتها
بالتطورات العلمية المتلاحقة ، ومن بينها المدرسة
البصرية ، يختلف مدى استيعابها وتمثيلها من
متلق الى آخر ولاشك ..

عملية التذوق الفنى واستيعاب مدلولات
العمل الابداعى التشكيلي تحتاج الى ثقافة
المتلقى . يشمل هذا خبرة ومتابعة ومعرفة ،
وللأسف الشديد فإن جمهور المعارض مازال
قليلا محصورا ضيقا بالقياس الى غيره من
الفنون .

وإذا كان استيعاب الكثيرين لمعطيات الفنان
المعاصر الوجدانية والفكرية المتضمنة لبعد
« الحركة » مازال بعيدا أو عابرا ، فإن تلك
الاضافة « الخامسة » بين الأبعاد التى يطمح الى
توصيلها « النجدى » ما تزال بالطبع وليدة
تشكليا وبحاجة الى الاستمرارية وإلى المزيد
من التجريب .. فلا يكفى لدى المتلقى - وبخاصة
فى البداية - أن يخرج الشكل عن الاطار ليحبر
عن « الاتساع » بمفهوم الفنان الفلسفى ..
قد يراه « شكلا » .. ولكن هل يصل اليه ما يريد
أن يضمه فكر الفنان من « اتساع » غير مرئى
الا برمز الحركة ؟

لا شك أن الفنان عمر النجدي جاد شديد
الخلاص لفكره ملتزم بكل أعماقه ، ومن حقه -
بل من الطبيعي - أن يمتزج ويتداخل ويختلط
فكرة وقناعته بفنه .

ولأن طاقة الإبداعية الأولى هي التشكيل
فانه يتجه الى أن يقول بالصورة ما يمكن أن
توصله - بوضوح - الكلمة المكتوبة ، أدبا بكل
فنونه ، أو فلسفة .

من هنا أيضا فانه ينطلق أكثر ويتدفق تعبيرة
الوجداني بأبداعات اخترنتها الذات من مراحل
الطفولة والصبا والشباب مختلطة بجماليات كل
ما عايشه وتأثر به من تراث .. فعروسة المولد
لها في نفسه أريج واشعاع خافق .. يجردها
في تصويره من سداجتها ويحيلها الى قيمة
جمالية شفافة رقيقة نبيلة .. باللون الوردى
البلورى الرائق والخطوط المنسابة المتضمنة
للتكعيب والتجريد معا .. كأنما يهفو الى التعبير
عن ملاك نوراني يرتفع فوق ماديات الحياة .

حين ينسى الفنان محاولة توصيل فكره
بشكل مباشر فانه ينطلق إبداعيا الى أقصى مداه .

وحيثما استلهم الفنان الأشكال والنماذج
الشعبية التي تأثر بها وجدانه الغض في طفولته
وصباه ، فانه يشيع في عمله عاطفة فياضة
بحيث تلزم الفكرة الفلسفية حدودها الطبيعية
عند ممارسة الإبداع ، فتتحول الى خلفية هادئة
غير ضاغطة . وهنا يتقبلها نسج العمل الفني
ولا تثقله أو يضيق بها أو تكون عالة عليه .

هذا التوازن الذي يأتي مع الأعمال المستلهمة
من مكونات الذات في تلاحمها بذخائر التراث ،
تفيض ولاشك بحيوية مشعة تعلو كثيرا على
الأعمال التي تضغط بها الفكرة الفلسفية
عقلانيا - على العمل الإبداعي .

فالتواتر الإبداعي يحتاج الى استحضار من
الداخل - الغامض - أكثر مما يحتاج الى جرعة
متزايدة من الجانب الواعي ، أو هو يحتاج الى
معادلة تتوازن فيها « المكونات » ، بحيث
لا تستبد « الفكرة » بعملية الإبداع .

والفنان الدكتور عمسر النجدي يمتلك من
مقدرات الإبداع الفيض الغزير . ونستطيع أن
نعدد الكثير من أعماله التي تحمل سمات عديدة
من هذا الفيض . كما يستطيع المتابع أن يصنف
الأعمال التي برتفع فيها « همس » الإبداع على
« صوت » الشحنة الذهنية أو الفكرة الفلسفية .

من الطبيعي أن يكون « صوت » النظرية حادا
في بدايته ، وأن تكون هذه الحدة مشيرة للجدل
وأن يستمر هذا حتى يهدأ الاندفاع الحماسي
لفكرة حتى يمكنها أن تتداخل وتلتحم بنسيج
العملية الإبداعية في وحدة متماسكة .

لا يعنى هذا انه ليس من حق الفنان أن
« يجرب » أفكاره ، بل على العكس .. فالنجدي
تجريبي - في الفن - بطبعه .. ومن طبيعة العمل
التجريبي أن يشير الجدل من حوله .. وحين
يهدأ الجدل فان صاحبه يتحول الى تجريبي
جديد أو اضافة فكرية جديدة .

طموح الفنان النجدي في ميدان التشكيل

لا حده ، وجماعة « فسيفساء الجيل » التي
كونها منذ سنوات مع مجموعة من تلاميذه ،
ويزعم أن يعيد تشكيلها من جديد هي من دلالات
هذا الطموح ، كما أن لها دلالة أخرى عميقة ،
ألا وهي سيطرة الفكر الروحي على ممارساته
التشكيلية .

ومن ايجابيات ابداعاته أن الحرف العربي
والوحدة الجمالية التراثية العربية تطورت في
تشكيلاته وأصبحت بديلة للمسرة الفرشاة
أو حركة الخامة .. كما استطاع أن يربط كل
هذا برؤية بانورامية الى الفضاء المثالي ، فهو
« يعزف » بالحروف والوحدات العربية التي
طوعها لرؤيته واضافاته قبل أن يودعها في اطار
هندسي واشعاع وعريض يقرب المتلقي من
اختساسات الفنان برهبة امتدادات الطبيعة
اللامتناهية عن حوله .. المرئية وغير المرئية ..
وهو يركز على اللامرئي أكثر مما يركز على المرئي
في ذلك الطموح .

ولا جدال في أن الفنان النجدي علامة متميزة
في الحركة التشكيلية في اطارها العربي ..

والموزاييك ، فى بينالى الأسكندرية وصالون
القاهرة وفى ايطاليا .

قد يحتاج هذا الطرح لأعمال الفنان من خلال
معرضه الأخير الذى أقيم فى مجمع الفنون
بالممالك فى أكتوبر ١٩٨٨ الى مزيد من الحوار
واجتهادات التحليل ، فأعماله « المبدعين »
تحتاج الى اجتهادات « فكرية » عديدة ..
وأمامنا ميدان خصب لاثراء كل هذا .. بالعاطفة
والفكر معا .. وكذلك بالبحث عن الكنوز الحية
والتراثية معا .

هذا التميز ظهر مع مطالع شبابه وخلال دراسته
التي اتسمت أيضا بالطموح ، ففي عام ١٩٥٧
حصل على بكالوريوس الفنون التطبيقية وكان
الأول بامتياز ، وبعدها حصل على الدبلوم العالى
من أكاديمية الفنون الجميلة بفينسيا ثم دبلوم
أكاديمية الفنون للموزاييك برافتا فى ايطاليا
ثم دبلوم معهد راسكن للنقد الفنى ثم الدكتوراه
عام ١٩٦٧ .

أيضا .. حصل على العديد من الجوائز
الأولى فى فروع النحت والتصوير والحفر

● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطرياً ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة
لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠
دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة
١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحواله
بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد
البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولاراً

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق
★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ . ٧٧٥٠٠٠

معرض الفنان تركي سليمي عبر العزير

« تأملات العقل في المكان »

في ١٧/١٠/١٩٨٨ ، افتتح معرض الفنانة سلمى عبد العزيز المدرس بكلية الفنون الجميلة بآتيليه القاهرة ، تحت عنوان « تأملات العقل في المكان » يضم حوالي ٣٤ لوحة . والمعرض جاء - كما اشارت الفنانة بذلك في حوارى معها - لدراسة معمقة منها حول ظاهرة المكان والتعبير عنها بأدوات فن التصوير المختلفة . وقد اختارت من المكان جوهره أى اختارت البعد الانساني حوله وبينه . وتضيف الفنانة : هذا البعد له أهميته عند الفنان حيث أنه هو الذى يشكل المكان وظاهرته ويعطيه ملامحه الخاصة ، وبالتالي يصبح المكان بعد فترة معبرا عن الجماعة الشعبية أى عن البيئة كلها .

الانسيابية بطرق مختلفة، يمثل عمق العمل معنويا بجانب ماديته . وأما عن اللون فأنا من المؤمنين بأن اللون له « فلسفة » وله مساحة وله درجاته ، وأن الخط واللون اذا وظفا في العمل بموضوعية يتحقق في البناء الفني تكامله . ولذلك فموضوع اللوحة يجب أن يثير عقل الراى ثم يثير بعدها احساسه النهائي بالعمل .

أسأل الفنانة سلمى هل معرضك أو بحثك الفني يقدم جديدا معه ؟

أجابت : قبل أن نقرر الحكم على المعرض أولا ، فالفنان عندما يعمل لابد وأن ينشغل بفكرة ما وعندما نقول فكرة ، فمعنى ذلك أن العقل هنا يؤكد دوره ويحرك الفنان اتجاه الخلق الفني ليعبر عن هذه الفكرة ، لذلك فالبدائية تنطلق من العقل ثم تأخذ معها أدواته كالخبرة والأسلوب . الخ .

انظر معى الى لوحة الفنان فان جيوج مثلا « كرسى بالبايب » ١٨٨٩ ، أو لوحته الأخرى « مرسه » كل منهما لا تزيد مساحتها عن ٩٢ سم x ٧٣ سم . أن النظر « بعين العقل » اليهما يجعلك تناقش قضايا هذا الفنان بصرف النظر عن معرفتنا بحياته مسبقا ، ونتائج هذه المناقشة تجعل المساحة الحسية لكل منهما أكبر

واستكمالا لحوارى معها قالت ان أعمال هذا المعرض جاءت منعطفًا جديدا بعد معرضى السابق « الايقاع والطبيعة » والذي أقمته في ابريل ١٩٨٧ ، فى اتجاه التعبير عن المكان ، موضوع البحث الفني بأدوات وخامات مختلفة حتى أعطى من خلال تلك الوسائط احساسا للرائى متغيرا فى كل لوحة على الرغم من أن المكان ثابت فى اختيارى . أن أهمية هذا فى رأى أن التفكير الموضوعى حول المكان كظاهرة وليس كطبيعة كما عبرت عنه المدرسة التأثيرية يؤكد أن الجماعة التى تعيش داخله ومعها تتألف من جماعات أصغر ، لكل جماعة منها ميولها وأشغالها ، ومن هذا المنطلق كان على أن أعبر عن هذا التباين الانساني فى المكان الواحد بصدق .

وتستطرد الفنانة سلمى عبد العزيز : أن استخدامى لأداة من أدوات فن التصوير ونوع أساسى منه وهو فن الرسم ، كان ضرورة تلبي الفكر الموضوعى للمعرض ، وهو أمر راجع فى تحقيقه الى عوامل ثلاثة وهي التمكن - والخبرة - والمعرفة . وهى بمثابة أدوات دفع للفنان ، ومتى توافرت له أصبح معها قادرا على ترجمة البعد الانساني للمكان دون أن يشخصه له . ولذلك كان دور « الخط » فى اطار وحدة الشكل وحركته

توظيف الى آخره ، ان الاستلهام حقيقة هو البحث عن جوهر الموضوع الشعبى ثم اعادة تركيبه بأسلوب متغاير وفي بناء فنى يعكس الروح الشعبىة كما فعل خاتشو دوريان فى موسيقاه وأيضاً جورج يونسكو فى الرابسودية ١ ، ٢ وكما فعل آخرون كجوجان وماتيس فى فن التصوير .

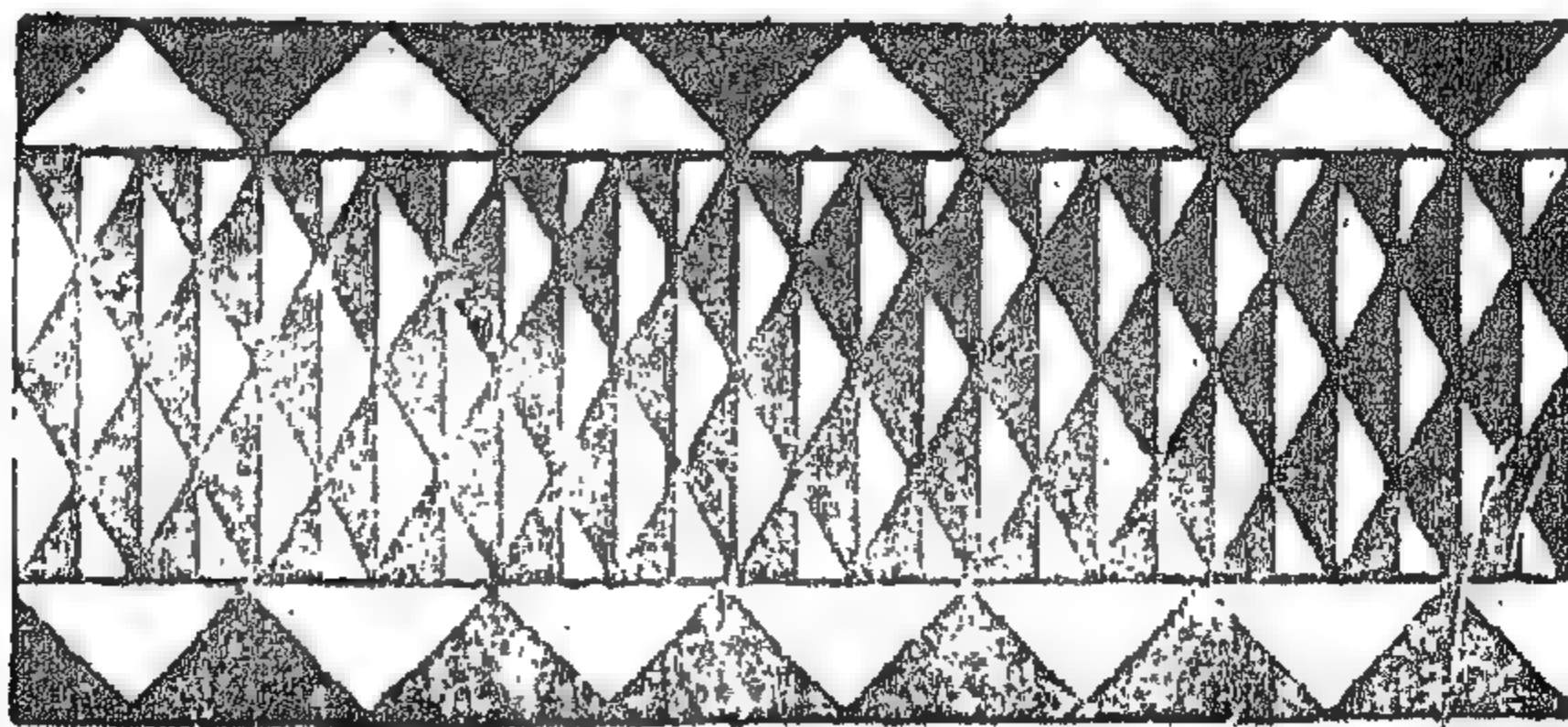
ولا شك أن الأسلوب هو الفنان وان أدواته هى ثقافته وأن التعبير الفنى هو روحه . والمزج بين العناصر الثلاثة تحقق العملية الإبداعية على الشكل الأكمل .

وقبل ان أنهى حديثنا . . أضافت أن السعى نحو اتجاه بناء تشكيلى مصرى ، هى من الأمور التى تواجه الفنان المصرى كمشكلة وكأولية اتجاه أى قضية فنية أخرى . . وهذا يعنى أننى أعيش هذه المشكلة فى كل معرض بل فى كل لوحة . . وأن ما يشغلنى الآن هو توظيف الفكرة المحلية ببناء يعكس نوعية هذه المحلية . . واعتقد أنها مهمة أساسية لى . . وأرجو أن أصل إليها .

بكثير من واقع حدودها الفعلية . . وإذا تساءلت بماذا ؟ لأن العمل الفنى دخل معك فى حوار عقلائى ، وفرض عليك كمشاهد عدداً من التساؤلات ، بهذا المنعطف تصبح اللوحة بعد ذلك تعيش فى وجدان المشاهد . . وإذا ضربنا مثلاً بفان جوخ هناك غيره كثيرين ، هنا وهناك أعمالهم لها أبعادها الفكرية والفلسفية علاوة على أبعادها وقيمتها الفنية العالية . . ولذلك أجيب عن سؤالك فى البداية أن همومى الفنية هى شاغلى الأول ، وخصوصاً بعدما تعلمت ومارست وأنتجت واستقلت بأسلوبى بأننى أبحث عن قضية الجمال وأبعادها من زاوية الفكر والموضوعية .

وعن دور الفن الشعبى وثقافته فى أعمالها قالت الفنانة سلمى عبد العزيز : الفن الشعبى له وضعيته الشاملة وله حدوده الواسعة والفنان الأكاديمى يرى فيه دائماً مواد خصبة يمكن أن تستغل فى موضوعاته . . ولكن من الخطأ أن يتصور البعض أن نقل زخرفة شعبية أو عيون فلاح فى العمل الفنى يعنى هذا استلهام أو

ه . ج



معرض الفنان سامى على حسن

التعبير الفنى عندما يصبح شعبيا يكون صادقا

اقام الفنان سامى على حسن (١٩٢٧ - ١٩٨٨) معرضه الثالث فى اتيليه القاهرة . والمعرض بلوحاته ال ٧٤ يعتبر بانوراا كاملة لأعمال الفنان خلال ثلاثين عاما منذ أن بدأ ممارسة الفن وحتى آخر أعماله فى دار الأوبرا الجديدة ، أى من ١٩٣٥ حتى ١٩٨٨ . وفكرة المعرض كما حددها الفنان تملأ ثلاث قاعات كاملة من قاعات العروض بالآتيليه كما حددها الفنان بضمون المعرض بحيث تعبر أعماله عن شخصيته الفنية ومراحلها وتدرجها الفنى . حقيقة أن التحديد راجع الى قناعة من الفنان ذاته - الذى رحل قبل افتتاح معرضه بيوم واحد - وكأنه يعنى درس « الأمس » الدائم المؤكد على أن تكريم الفنان لا يتم الا بعد رحيله فأراد أن يكرم نفسه بعطائه الناضج ، وليعطى للآخرين دروسا منها . أن الدوران حول الفنان الواحد من تاريخنا الفنى أمر غير طبيعى ، ولا يليق ولا يتفق مع أمة عاهرة بفنائها وبدورها الرياوى فى المنطقة كلها . وكان الفنان سامى على حسن من هؤلاء الفنانين الذين لم ينالوا حظهم من النقد والتعريف للجمهور فى حياته .

والإشارة الى الفنان الراحل تمتد الى المعلم الفنان حسين يوسف أمين وجماعة الفن المعاصر .



المهندس الفنان سامى على حسن
١٩٢٧ - ١٩٨٨

حيث أدت هذه الجماعة ورائدها دورا مهما فى تشكيل ظاهرة التجديد فى الفن المصرى المعاصر التى عاشت فى الأربعينيات من هذا القرن . تعود فيها أصحابها على حرية الرأى من خلال الاسلوب الفنى المتميز لكل منهم . ولاشك أن هذا الاتجاه هو فضل من رائدهم حسين يوسف أمين على تأكيد الاستقلالية الفنية بينهم . فظهرت أساليب عبد الهادى الجزار - حامد ندا - صلاح عبد الكريم - رمسيس يونان وغيرهم . وكان أيضا من نتاجها الفنان سامى على حسن .

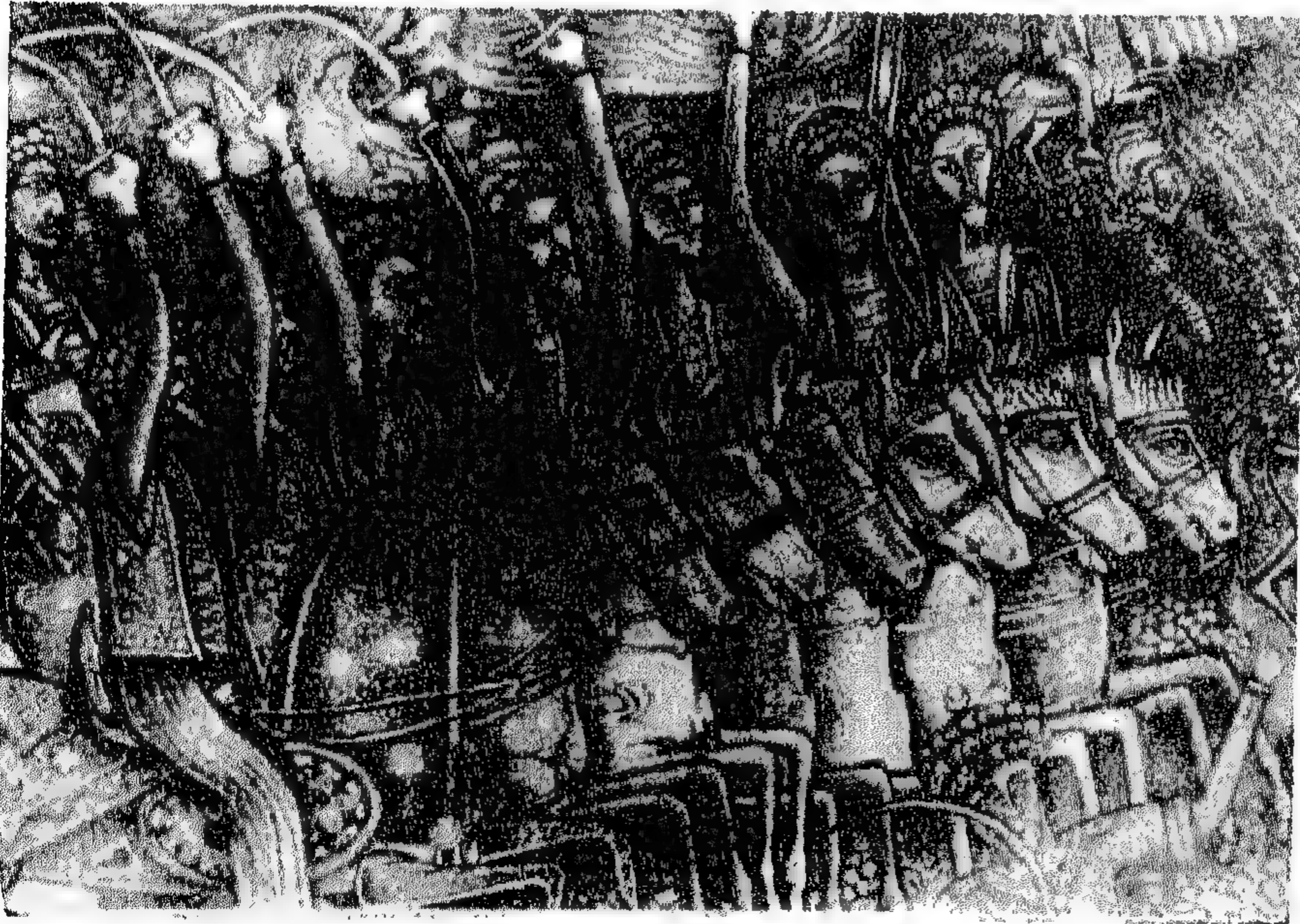
وأعمال الفنان الراحل تعيش فى نوعيتها وفى الوقت نفسه تذكرك بأعمال مدرسة التربية الفنية (اتجاه فنى ظهر مع انتشار المعارض فى الاربعينيات والخمسينيات وكان يشترك فيها بجانب المصريين عدد من الفنانين ذوى الأصول الأجنبية والمقيمين فى مصر والتي حافظ

فيها عدد منهم على أسلوب رسومات المخطوطات بصفة عامة والاسلامية فيها بصفة خاصة . فكانت الخلفية التاريخية لأغلب أعمالهم مأخوذة من الحكايات الشعبية التي تدور حول البطولة والدفاع عن الوطن في تصور أسطوري عن عنترة بن شداد ، وسيف بن ذي يزن ، والظاهر بيبرس ، والتاريخ الفرعوني . الخ . كما جاءت أعماله شمولية الرؤية التاريخية للموضوعات وذات مضامين قريبة من معارف الشعبين ، بمعنى ان التعبير عن تلك المضامين يجب أن يمثل الحكاية كاملة داخل اللوحة .

وكانت أعمال الفنان سامي علي حسن حريصة كل الحرص على هذه الدائرة من الموضوعات ، بالإضافة الى حرصه على الاحتفاظ بأسلوب العصور الوسطى الفنية من حيث توظيف أهم خواصها وهي « الرمزية » كذلك الاهتمام « بالزى » كملح للعناصر الانسانية وبيئتها . الى جانب الاهتمام بالخلفية المعمارية والطبيعية بدراستها ليضفي على العمل كله جوا من الأسطورة الشعبية لمعنى موضوعي مثل « معركة امبابة » المعبرة في لوحته بهذا الاسم ١٩٨٥ (١٠٠ × ٧٠ سم) .

يقدم د . صالح رضا الفنان بقوله : ان محتوى الأداء الفني في أعماله ، هو ذلك الأداء العقلي الذي يحدد كل بداية ونهاية في العمل الفني ، وينقلك هذا الأداء الى تصورات عميقة من جذور الشعور الانساني والتي تحمل عمق التاريخ بكل ملابساته الحياتية والحضارية ، فتارة تحملك هذه المخطوطات أو التصويرات الى عالم متسع لكل ما فيه من تعاطف انساني . الى جانب هذا ، فالفنان أعمال أخرى تباعد عن فن المخطوطات وترتبط بموضوعات بيئية تذكرك بمراحل الطفولة لجيل الأربعينيات عندما كان يهم الطفل بالرسم فيعبر عن الفلاح والنيل والأهرامات والمراكب والأشجار والبيوت والسماء والشمس . الخ . هكذا كانت روح الطفولة حينذاك طبيعية صافية ، تحنو على الحياة بتفاؤل . وقد صاغ الفنان سامي علي حسن ذلك كله مضمونا لرموزه الاجتماعية . والفنان الراحل له أسلوبه في توظيف التشكيل بأسلوب يقترب من البساطة ويميل الى التسطيع والتناغم بين المساحات اللونية واستخدام الخط الأسود في تحديد التفاصيل وكلها من خصائص الشعبين .

هـ . ج



تفصيل : من معركة
امبابة

للفنان
سامي علي حسن

معرض الفنانة سوسن أبو النجا

أفتتحت في آتيليه القاهرة سلسلة من المعارض في فن التصوير ، ومن الملاحظ فيها أن أغلبها قد اتجه الى الحياة الشعبية المصرية بشكلها المعمارية وبأنماطها الزخرفية . وهذا الاتجاه من الفنانين المعارضين هو في الحقيقة تأكيد منهم على أهمية الترابط بين أدائهم الفني المتنوع في الأساليب وبين واقعهم المصرى . ومن هذه المعارض معرض الفنانة سوسن أبو النجا خريجة ليوناردو دافنشى ١٩٧٨ وقد افتتح معرضها يوم الأحد ٢٧ نوفمبر ١٩٨٨) . والتعبير فيه يدور حول العمار الشعبى فى أحيائه القديمة .

المولد « حيث نجدها من أدوات الفنانة فى تشكيل الأعمال ، ثم توظيفها بشكل يؤكد على أهميتها كمعنى بعيدا عن التلقائية ليضفى على « الزحمة » تنظيما وترتيباً فى منظور أفقى ينمو رأسياً مرحلة بعد مرحلة ، كما تعتبر الزخارف الشعبية بعد تلخيصها كأداة تشكيل لصياغة الجمل الجمالية التى تعبر عنها هذه المعانى فى المعرض .

هـ . ج

وفى تقديم المعرض كتب الفنان رضا عبد السلام (لأن من طبيعة هذه الأماكن الفوضى الشائعة فى عمارتها أو مبانيها مما يستنفد رؤية العين لها . فان الفنانة استطاعت أن تستجلى بحسها الفنى - التلقائى - وخيالها الخصب عناصر تكويناتها وتشيد منها نظاما يستند على أسس جمالية قوامها الانسجام القائم على الإيقاعات الخطية التى تحدد الأشكال بوضوح . وفى الحقيقة أن المعرض فى انطباعه تعبر عنه الألوان الشعبية المتميزة فى « عروسة

مجلة الفنون الشعبية
مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

الأساطير الشعبية

في أفلام مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثاني عشر



إبراهيم حلمي

لقد كان مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثاني عشر صيحة تنبيه موجهة لمن يهربون من ثقافتهم الشعبية ، سعيا وراء عوالم غريبة عنا ، بدعوى تقليد الأفرنج فيما يقدمون من أفلام اثارة ورعب وضرب ومسكرات ومخدرات .. !!
جاء الدرس قمة في الوعي .. !

والغريب في أمر هذا الدرس الأجنبي انه توافق زمانيا مع احتفال العالم برمته بتكريم ابن مصر الأديب (نجيب محفوظ) بحصوله على جائزة (نوبل) ، والذي نهل من البيئة الشعبية التي عاش فيها في قصصه ورواياته ، فلم يكتب عن شيء غريب عن عالمه ، انما اكتنز من الحارة المصرية ، ووصل الى العالمية ، فهل ترانا قد وعينا هذا الدرس جيدا بمعناه ومغزاه الواضحين ، وعرفنا أين تكمن الكنوز !!

● (الكستيس) عودة يونانية الى عالم الأساطير :

بدلا من الاسم الصحيح ، وهو (الكستيس) وهو اسم بطلة الأسطورة اليونانية القديمة ، والتي استقى منها هذا الفلم الاسم والمضمون ، وأعجب من ذلك وأغرب أن الاسم بعد ذلك أصبح على واجهات دور السينما في القاهرة (الست) ، في التواء زبركي لولبي لاسم شهير في عالم الأساطير .. !!

سامح الله مترجمي عناوين أفلام مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثاني عشر ، فقد ترجموا في نشراتهم المطبوعة اسم الفلم اليوناني Alcestes الى اسم (الستس) ،

فى كتاب (عصر الأساطير) لتوماس بلفينش Tomas Bulfinch

والذى ترجمه الأستاذ (رشدى السيسى) فى سلسلة الألف كتاب (رقم ٥٦٤) يقول عن هذه الأسطورة : أن (الكستيس) قد تزوجت من (أدمتوس) ، الذى أضناه المرض ، وأشرف على الموت ، فأشعار الاله (أبولو) على الهات الأقدار أن تحفظ عليه حياته ، شريطة أن يقبل شخص آخر أن يموت عوضا عنه . ولكن لم يقبل أحد بذلك ، ولا أقرب المقربين منه ، سواء من الأقارب ، أو من الخدم الذين غمرهم بفضله ، وحينئذ تقدمت (الكستيس) زوجته الوفية ، وعرضت نفسها كبديل عنه ، فمرضت وأصبحت قاب قوسين أو أدنى من ضجعة القبر .

غير أن (هرقل) البطل الأسطوري القوى يحضر لانقاذها ، ويظل مقيما عند باب غرفتها فى انتظار اله الموت ، ليقبض عليه ، ويرغمه على أن يتخلى عن ضحيته (الكستيس) ، ومن ثم تتماثل للشفاء ، وتعيش مع زوجها (أدمتوس) فى أحسن حال .

هذه هى الأسطورة الاغريقية ، فماذا عن الفلم؟

يحكى الفلم قصة بطلة غائبة يعكس غيابها شرخا فى حياة بطله ، لينطلق باحثا عنها دون جدوى ، حتى نهاية الفلم .

فشخصية البطل رومانسية جالة ، هو كاتب مسرحى وسينمائى ، تسعى (الأوتوجرافات) خلفه لتتال توقيعه ، غير أنه برغم عالم الشهرة تطفئ عليه تعاسسته بعد غياب حبه الوحيد لفتاته (الكستيس) ، التى نتعرف عليها من خلال لقطات العودة الى الماضى ، أو أسلوب (الفلاش باك) ، وهى طفلة صغيرة فى السابعة جميلة ، وقت أن كان يخبها وهو طفل صغير ، ويظل يبحث عنها حتى وهو فى سن الأربعين ، بعدما اختفت من حياته أيام الطفولة .

وتأتى نهاية الفلم ساخرة ، عندما يمشى بطله تائها فى أطراف المدينة ، وهو يبحث عن محبوبته التى إقتفدها منذ ثلاثة وثلاثين عاما ، دون أن

يدب اليأس فى قلبه ، ليعثر فجأة فى ركن منزو على طفلة تلعب بدراجتها ، وتشبه الى حد كبير (الكستيس) فى طفولتها ، وتدور الطفلة حول برميل ينبعث منه دخان كثيف ، لتبدو كعالمى الخيال والأحلام ممتزجين ، فلا نعرف اذا كان نائما يحلم أو متخيلا ، حتى توقظه نداءات أم هذه الطفلة « تعالى يا الكستيس » ! .. وكأنما أحس أنها حبيبته المفقودة منذ سنين .. !

طبعا تختلف المعالجة الدرامية عن الأسطورة فى كثير من الأمور ، لكن روح الأسطورة تظل هائمة فى الجو الدرامى الاغريقى الحديث ! .. وهو : ان أحد الحبيين لكى يعيش لابد أن يختفى الآخر ، أو يموت .. !

ان المتتبع لحركة السينما اليونانية فى الفترة الأخيرة يجد ولعا شديدا بالتراث الشعبى اليونانى ، بعد أن سبقتهم اليها أفلام هوليوود الأمريكية ، كفلم (أوليس) الذى أخذ مادته من ملحمة (هوميروس) الخالدة (الياذة) ، وفلم (حصار طروادة) الأمريكىين . لقد عاد الحق لأصحابه اليونانيين بفلم (الكستيس) الذى أخرجه بمهارة (تونى ليكوريسيس) عام ١٩٨٦ .

★ **النجوم التوأم : Stars Twins**

هذا الفلم هو ثانى فلم يعرض فى المهرجان ويأخذ مادته من العطاء الأسطورى الاغريقى . وإذا كان الفلم الأول (الكستيس) قد مثل فى المهرجان اليونانى ، فهذا الفلم الأخير سويسرى ! ..

ومخرج الفلم هو (جاك ساندوز) ، الذى شغف بالملاحم الاغريقية وأساطيرها ، لذا أقدم على هذه التجربة عام ١٩٨٨ ، بعد تجربتيه فى فلم (ميلنيوم ١٩٧٣) المأخوذة قصته عن ملحمة (هوميروس) الشهيرة (الأوديسة) ، وفلم (أساطير وكتاب) الذى لم يعرض له بعد حتى وقت كتابة هذه السطور .

وفلم (النجوم التوأم) مستوحى من أسطورة (كاستور وبولكس)، وفحوى هذه الأسطورة أن (كاستور وبولكس) ولدتهما (ليدا) leda وذكر البجع، الذى تنكر الاله (جوبتر) فى اهابه، وقد وضعت (ليدا) بيضة خرج منها التوأم، و (هيلين) التى اشتهرت فيما بعد بأنها سبب حرب طروادة، كانت شقيقة لهما.

وكان (كاستور) مشهورا بترويضه للخيل، بينما برع (بولكس) فى الملاكمة، وكانت تجمعهما أواصر الحب ولا يفترقا، حتى رافقا حملة (الأرجو)، وأثناء ذلك هبت عاصفة قوية، سرعان ما هدأت، وطلعت النجوم فوق رأسى الشقيقين، وبسبب هذه الحادثة اعتبرا (كاستور وبولكس) الالهين الحاميين للملاحين والمسافرين بحرا، كما أطلق أسماهما على الأضواء المتوهجة الشبيهة باللهب الذى يتراقص حول أشعة السفن فى البحار.

وبعد تلك الحملة اقتتلا مع (ايداس) Idas و (لنكوس) Lynceus، فقتل (كاستور) أما (بولكس) فقد التمس من (جوبتر) أن يسمح له بأن يقدم حياته فدية عنه، فقبل (جوبتر) أن يسمح للشقيقين بأن يستمتعا بنعمة الحياة، فيقضيان بالتناوب يوما تحت الأرض، وآخر بالمساكن العلوية السماوية، ووفقا لصورة أخرى من الأسطورة، كافأ (جوبتر) محبة الشقيقين بأن أجلسهما بين النجوم للانتصار لأى فريق يقاتل فى ساحة الحرب.

أما الفلم السويسرى (النجوم التوأم) فيحكى عن صداقة حميمة بين صبيين أحدهما (مايو) هارب من مطاردة والآخر (توماس) يخوض مغامرة "فالأول طالب فى مدينة نيويورك الأمريكية، يستعد للامتحانات، وفجأة يجد نفسه متورطا فى تهمة الاتجار فى المخدرات بعد أن ألقى القبض على رفاقه، فيقرر السفر الى سويسرا دون أن يعلم أن الشرطة تقتفى أثره.

وفى الطائفة التى تقبله يلتقى بالسيدة (ماريا)، ويعيشا معا قصة حب، ولكنه يفر من

قبضة الشرطة الى عائلة ريفية سويسرية، حيث تربطه صداقة قوية بابنها الأكبر (توماس)، ويرحلان للحاق بالسيدة (ماريا) فى مدينة (سان مورينز)، ثم يصل ثلاثتهم بعد ذلك الى جزيرة (ميكونوس) اليونانية، حيث حياة المتعة والمرح المتواصل، وفى الوقت الذى تضيق فيه شباك الشرطة حولهما تكتشف أن (مايو) و (توماس) قد ارتبطا فى حياتهما وموتتهما معا، وأن مصيرهما محفوف بالغموض والرغبة.

القصة السينمائية تستلهم الأسطورة، وتعالجها معالجة درامية عصرية. أما عن الاخراج فيقول (جاك ساندوز) مخرج الفلم: «إن العنصر الرئيسى فيه هو ذلك الجزء الذى تدور أحداثه فى (ابنيز) وهى منطقة تعتبر من وجهة نظرى معبرة عن قلب الثقافة السويسرية، وتوجد فى هذه المنطقة عادات وتقاليد فولكلورية لاتزال حية ومعمول بها منذ أكثر من أربعمئة سنة، وعندما يصحب (توماس) صديقه (مايو) الى حفل حقيقى على الألب، فإن فى ذلك فرصة لى لأتمكن من عرض هذه العادات والتقاليد الفولكلورية السويسرية على المجتمع الأمريكى».

لقد حدد المخرج هدفه مباشرة، وهو أن يستخدم المأثورات الشعبية السويسرية فى رسالة اعلامية ينقلها من شعب الى شعب آخر يختلف عنه فى الثقافة.

طريق باووا : Powwow way

عن رواية (دافيد سيلز) ابداع (جان ستاوارز) و (جانيه هينى) سيناريو فلم (طريق باووا)، الذى أخرجه (جوناثان واكسن)، والذى مثل الولايات المتحدة الأمريكية فى المهرجان

ويستوقفنا بداية كلمة (باووا)، فماذا تعنى هذه الكلمة؟

انها كلمة (هند - أمريكية) فى قاموس الهنود الحمر، وتعنى جمعا من الناس يشتركون فى احتفال شعبى باقص هذا هو معنى كلمة (باووا)، وهذا الطريق يرمز فى الفلم الى هذا



السيد اللواء يوسف صبرى أبو طالب محافظ القاهرة والسيد اللواء أحمد حسن :
المحافظ والأستاذ الدكتور أبو الفتوح عبد اللطيف رئيس أكاديمية البحث العلم
والتكنولوجيا في حفل افتتاح الندوة العلمية .



السيد اللواء أحمد حسن يقدم الأستاذ الدكتور على حسن أستاذ التاريخ
والآثار ليلقى كلمته .



أستاذة الدكتورة نعمت فؤاد والدكتور على حسن والأستاذ صفوت كمال



الوفاء للنيل

جانب من الجمهور والأساتذة الذين شاركوا الندوة ويظهر من بينهم الأستاذ الدكتور إبراهيم رزقانه (أستاذ الجغرافيا) والمهندس، وليم
نجيب وزير الهجرة الأسبق .



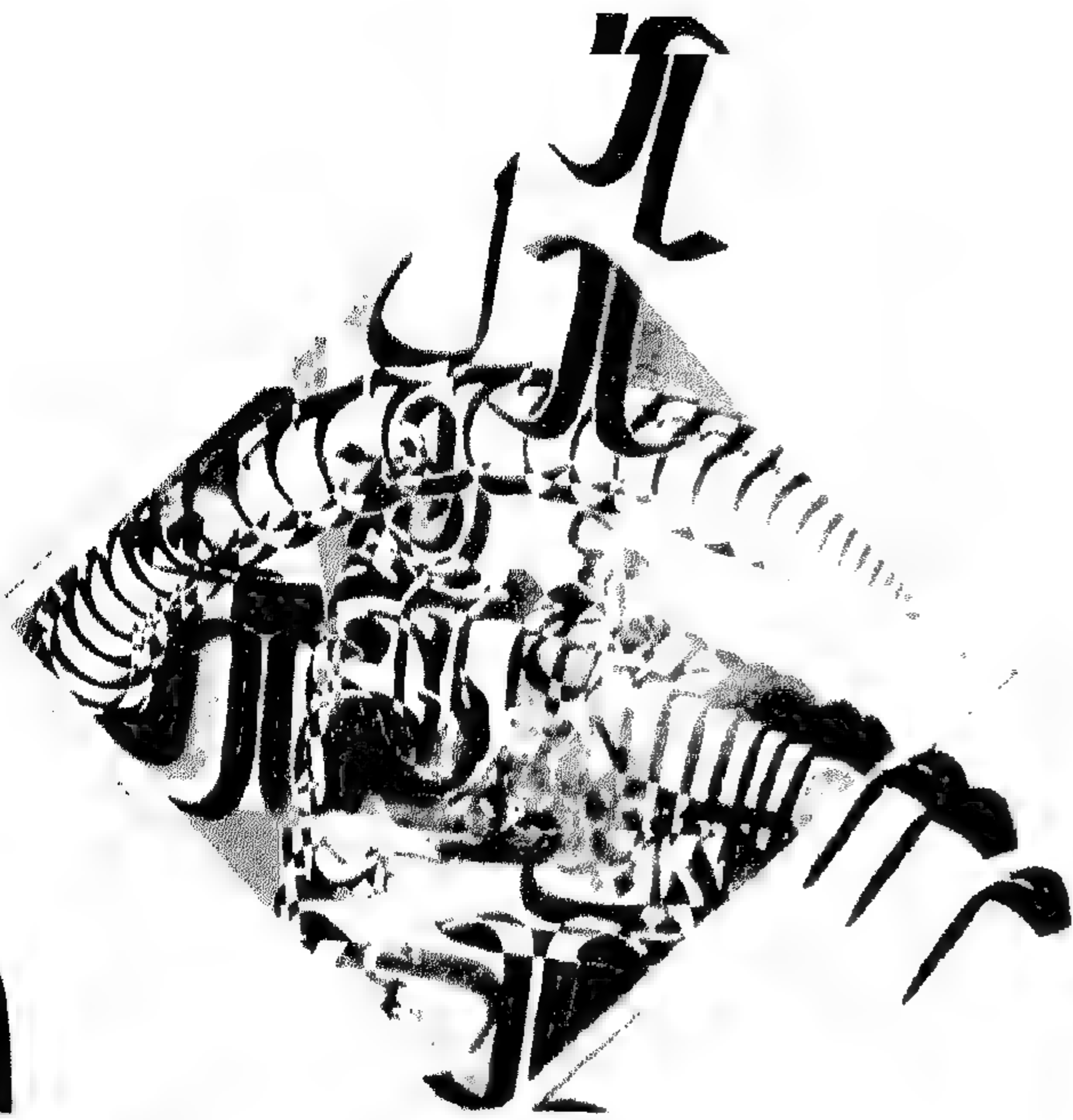
إِسْنَاهَا مِثْلُ الثَّرَاتِ

فِي أَعْمَالِ الْفَنَّانِينَ

(عَمْرُ النُّجْدِيِّ)

(سَلَمَى عَبْدِ الْعَزِيزِ)

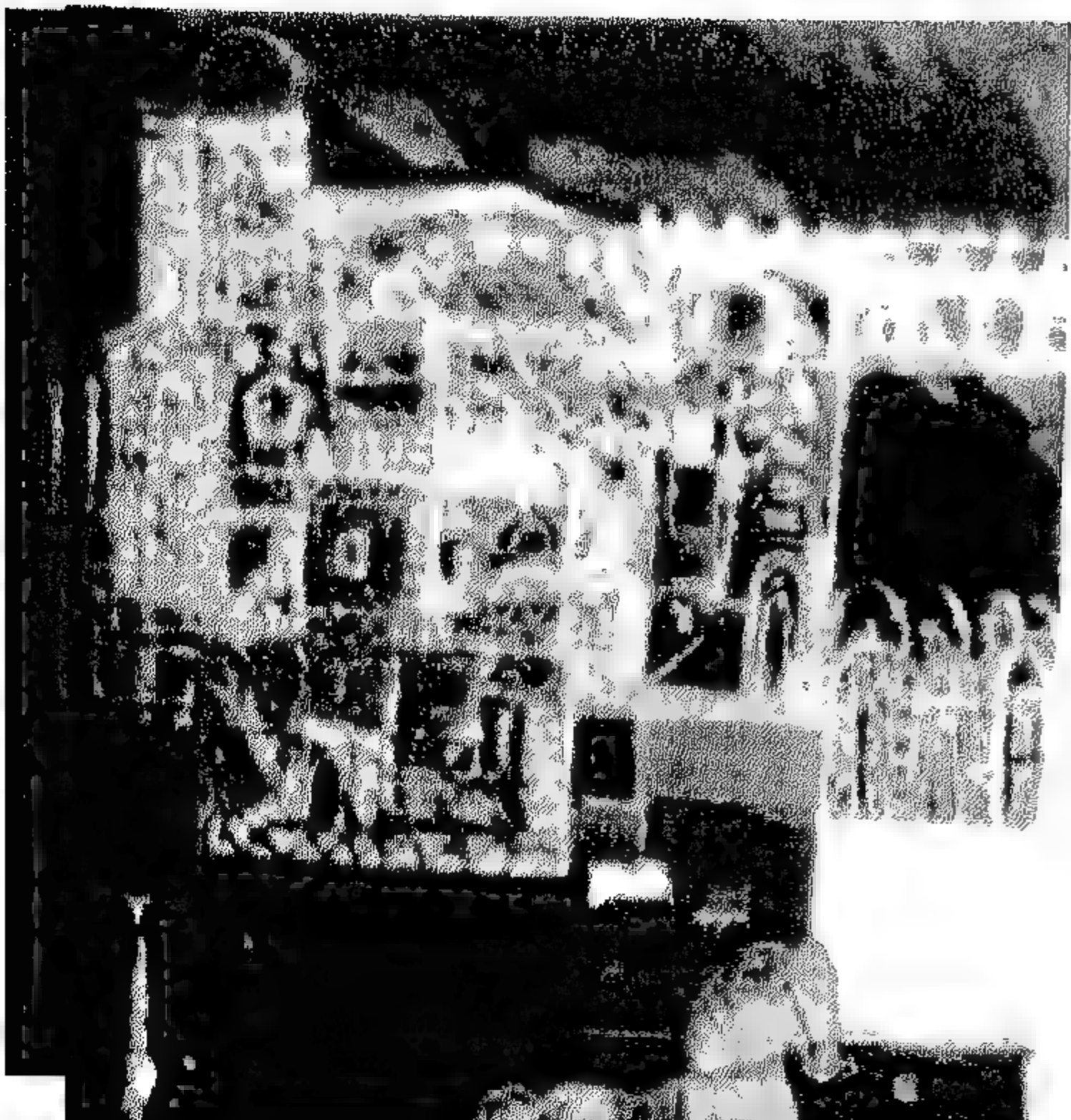
(سَوْسَنُ أَبُو النُّجَا)



معرض الفنان عمر النجدي



معرض الفنانة سلمى عبد العزيز



معرض الفنانة
سوسن أبو النجا



الفنون الشعبية في الواحات

في إطار رحلات لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة ، وأكاديمية الفنون طاف أستاذنا الراحل الجليل الدكتور/عبد الحميد يونس في مناطق الواحات البحرية المختلفة ، حيث استمع إلى فنون الموال والشتيوة وأغنية العلم والمجايد والحكايات الشعبية ، وغير ذلك من أنماط المأثور الشعبي .

كما زار المعابد الفرعونية والمقابر والأديرة التي يرجع تاريخها إلى القرن الأول الميلادي ، والمساجد التي تعود إلى بداية الفتح العرب ، وغير ذلك من المعالم الشعبية والأثرية بالواحات البحرية .

ومع رحلات أكاديمية الفنون شارك تلاميذه من طلبة المعهد العالي للفنون الشعبية ومعهد الكونسرفتوار في دراسة فنون الوادي الجديد ، كما قام الأستاذ الدكتور/جمال عبد الرحيم والأستاذة الدكتورة/سمحة الحسولي ، والأستاذة الدكتورة/مرجريت توت بتسجيل ملاحظاتهم عن الفنون الموسيقية الشعبية في الوادي الجديد .

٢٠٠٢ هـ



د. يونس بن جوار كنيسة أثريّة من القرن الأول الميلادي بالواحات البحرية .



د. جمال عبد الرحيم — رحلة الوادي الجديد .



رحلة لجنة الفنون الشعبية بالواحات البحرية



د. يونس في رحلة المجلس الأعلى للثقافة لجنة الفنون الشعبية بالواحات البحرية



الاستاذ سعد الدين ومعه ورثته المهرجاني

لما نزلت الشعبة في الحسنة مهرجان الصاعرة الشيخاني الدعي الثاني عشر



طريق باووا (أمريكا)

عابر سبيل (الإمارات العربية)

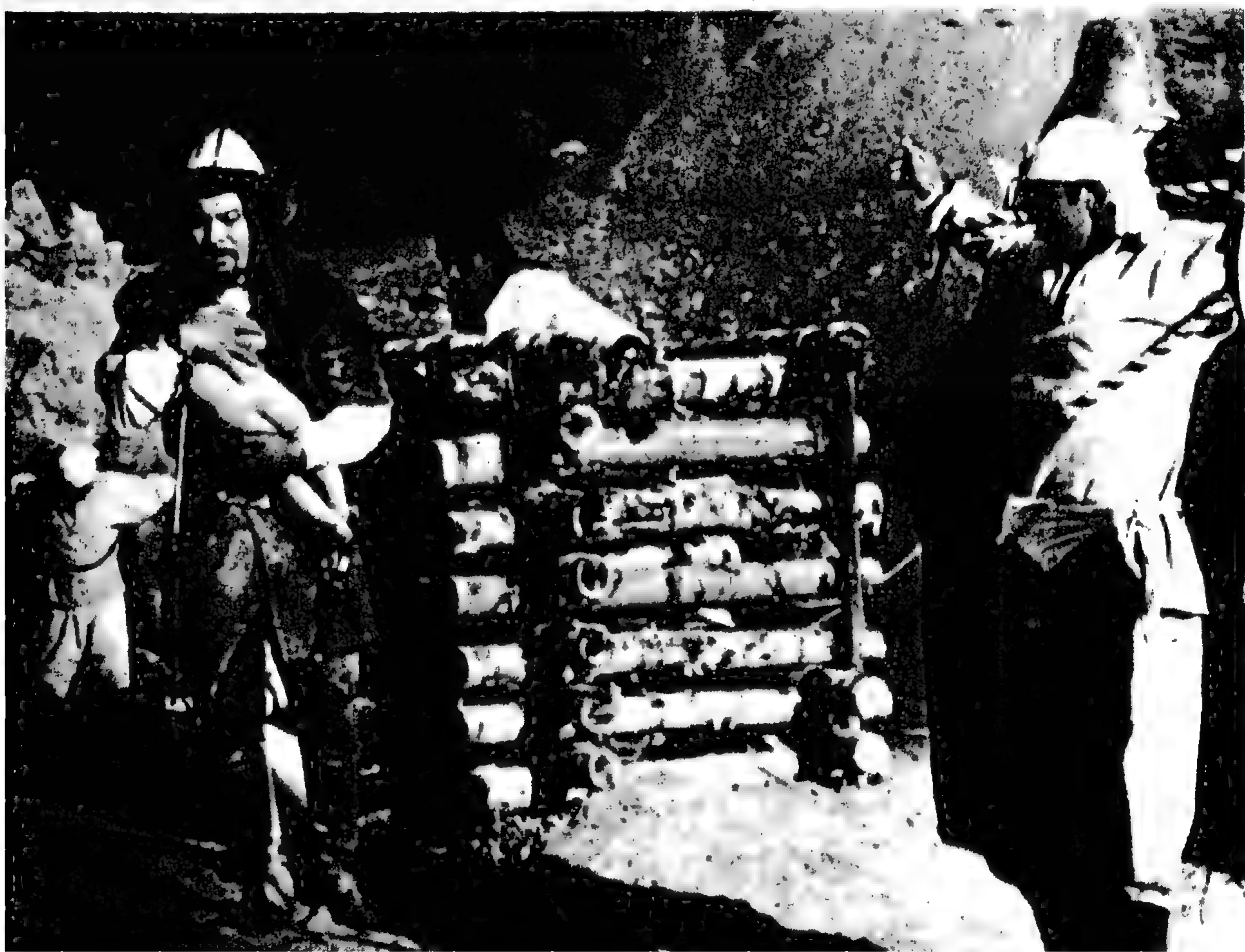
سلام بومباي (الهند)



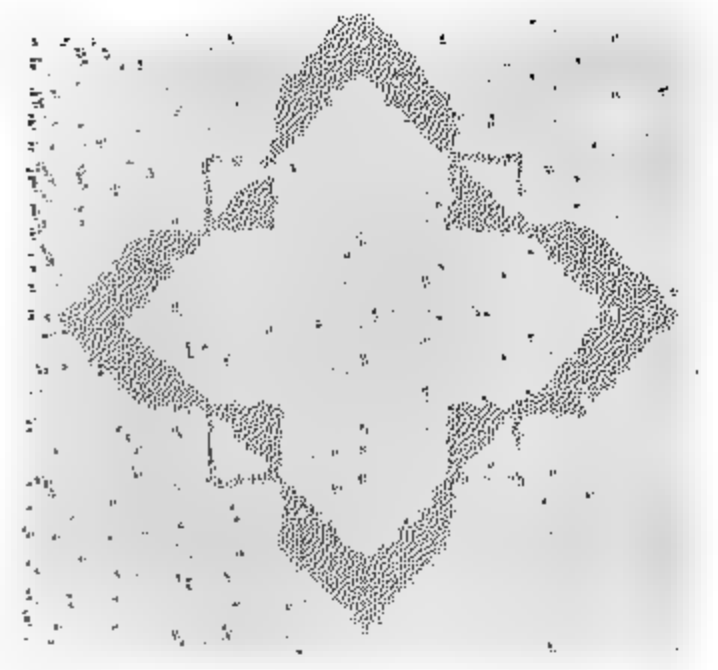


سلام بومبای (الهند)

عيد المولى

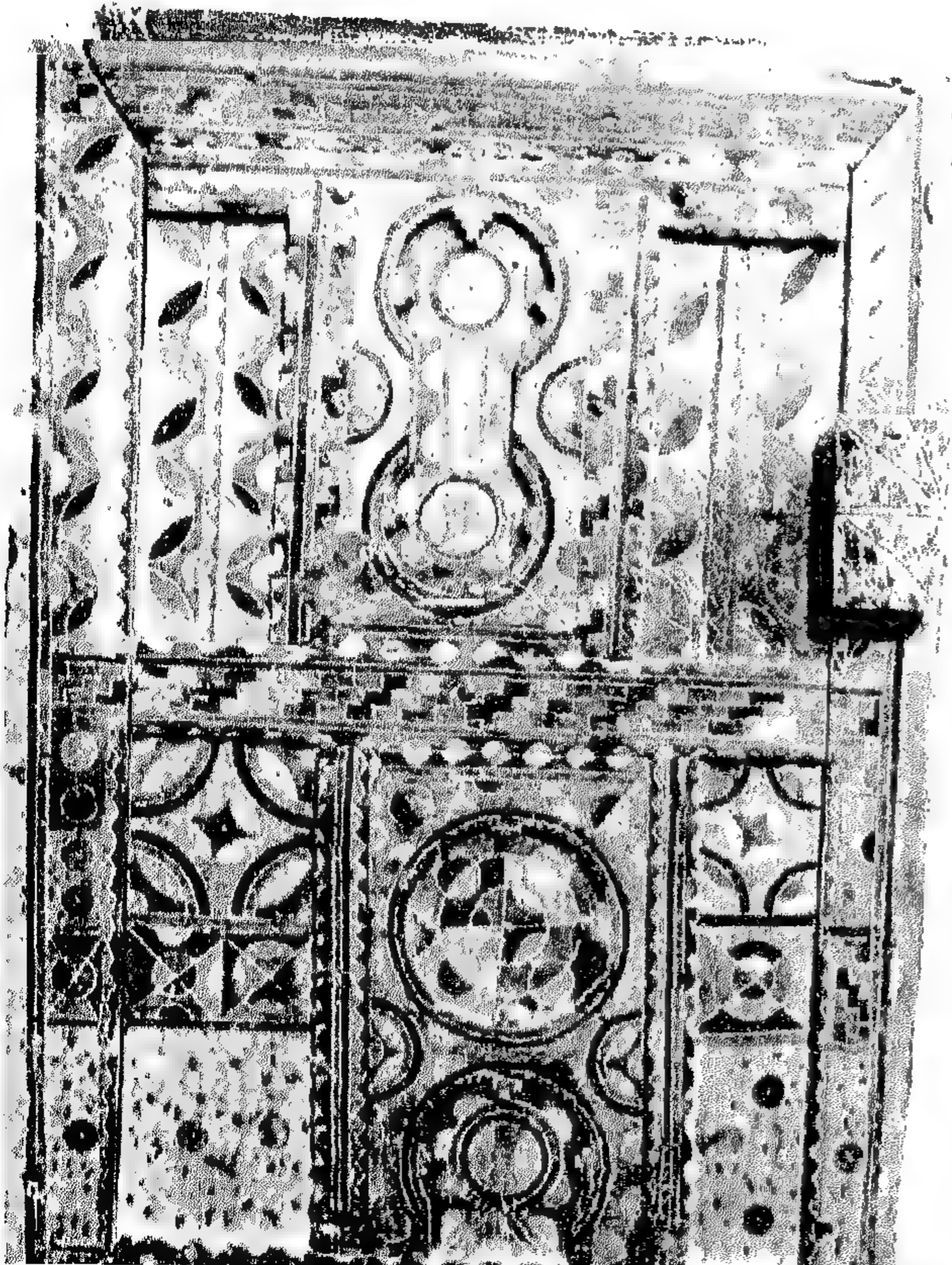


معروض الفنون التراثية

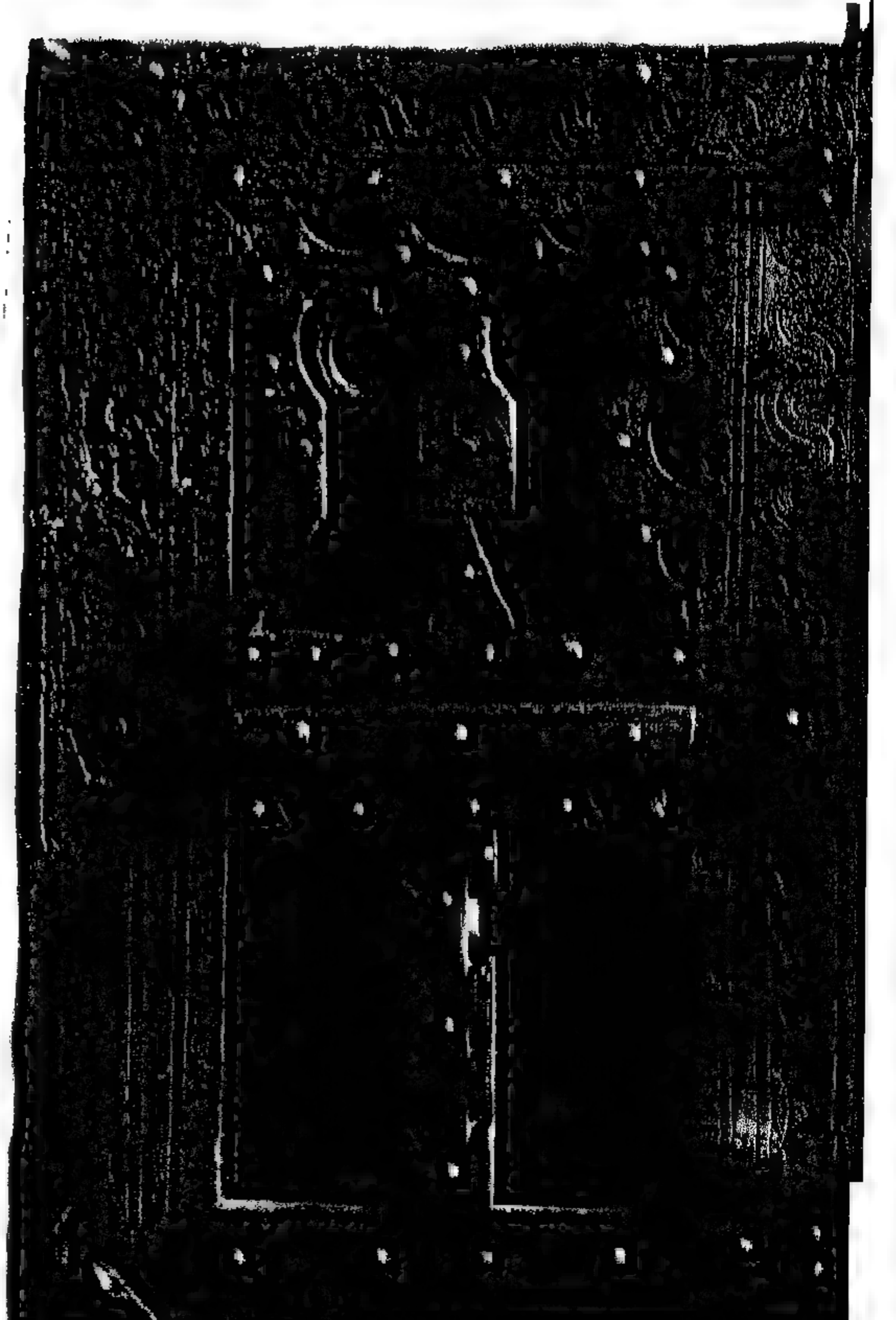


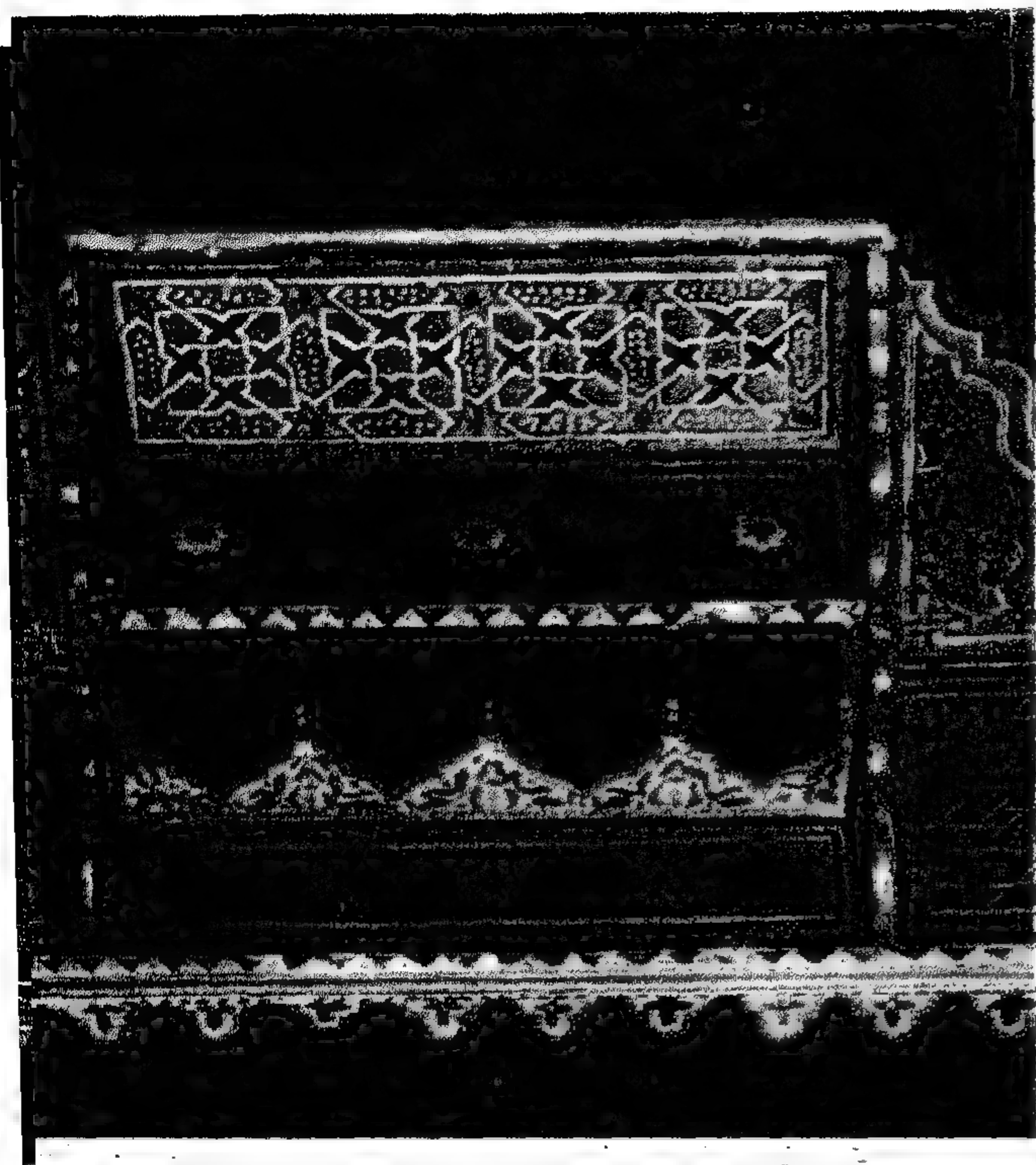
شعار معروض الفنون التراثية المغربية

باب إحدى القلاع المغربية .



باب قلعة من خشب أشجار اللوز بالأطلس الكبير .

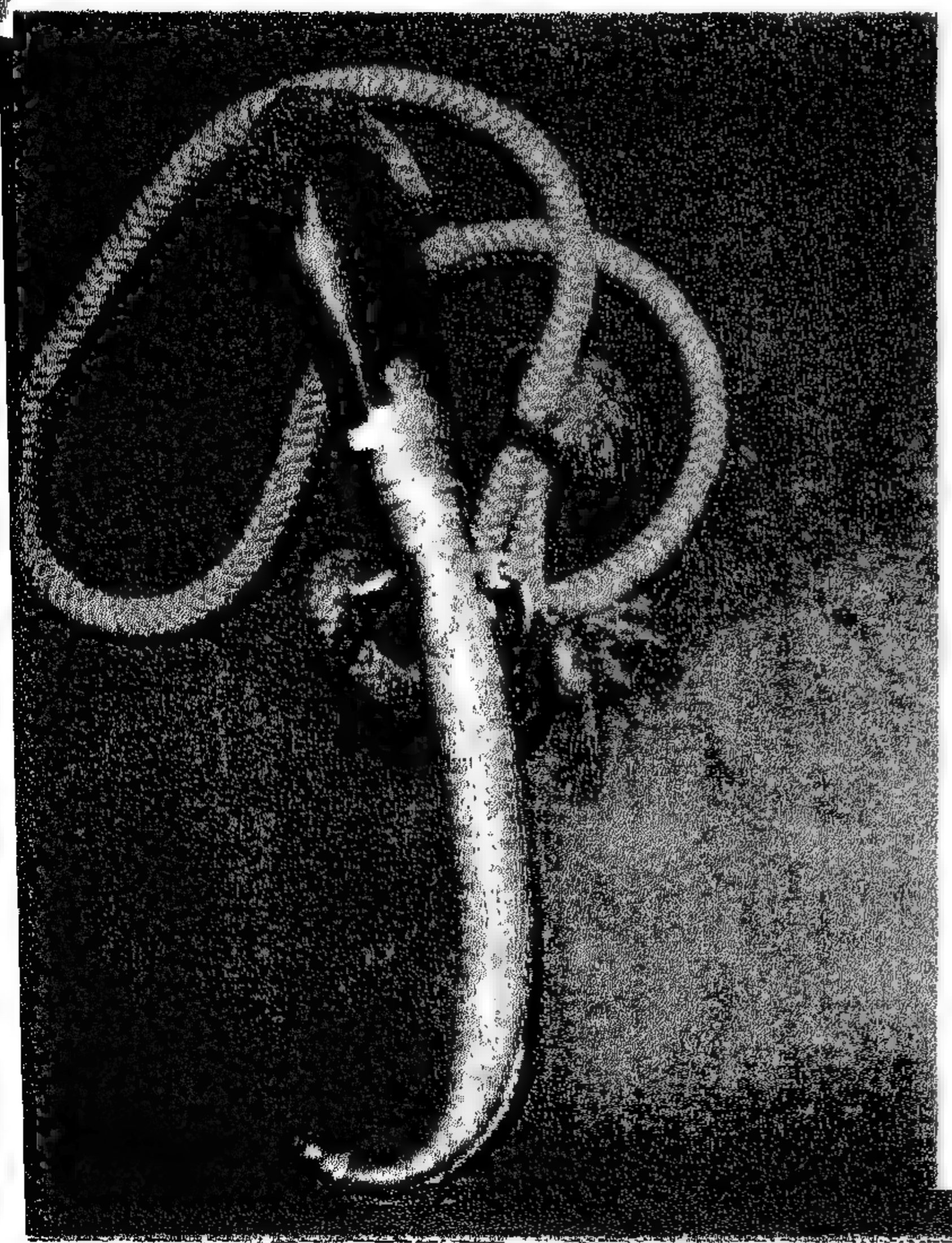




كرسى الموعظة المستخدم في الشعائر الدينية المغربية



قطعة من الملابس المغربية المزركشة .



خنجر مغربي معكوف



بعض الأواني الخزفية المغربية .



التكنولوجيا وتراثها المعاصرة

تنمية الإبداع عند الطفل .



صبي يعمل وراء المخرطة اليدوية .



ورشة الحصير بكفر الشرفا .

صناعة فوانيس رمضان بحى الجمالية .



ورشة لصناعة النسيجيات الشعبية .



الجسر الرمزي الذي يمتد بين التقاليد الشعبية والواقع المتغير الحديث .

ان هذا الفلم الأمريكى يحاول أن يكشف لنا عن خلفية الثقافة الهندية الحمراء ، ويصور لنا شكل هذا الصدام بين اتجاهين فى هذه الثقافة، ويمثلها الصديقان (يودى) و (فيلبرت) ، بكل ما تقدمه هذه الثقافة الهندية الحمراء من شعر وغناء وموسيقا وتقاليد وطقوس وأعراف ، خاصة رقصاتهم الشعبية التى تسمى (الهالوين) ، وهو الاسم المأخوذ من اسم أحد الأعياد الشعبية المعروفة لديهم فى شهر أكتوبر من كل عام .

فى هذا الحفل (باووا) يحرص الهنود الحمر على احياء تقاليدهم ومعايشة طقوسهم بالرقص الشعبى والغناء ، حتى يحافظوا على مآثوراتهم الشعبية حية ، وذلك بترديد سيرهم الشعبية .

الجدير بالذكر أن الممثل (جارى فارمر) الذى لعب دور (يودى) قد قضى فترة مع أحد الهنود الحمر من قبيلة (شيين) حتى يتعلم منه بعض الاغانى الشعبية للهنود الحمر ، والتى ردها فى هذا الفلم ، ولكى يتمكن المخرج (جوناثان واكس) من أن يقدم عملا فنيا صادقا فى التعبير عن الهنود الحمر الأمريكيين ، ولا يبرزهم مجرد شردمة من الهمج يطبلون ويزمرون ويرقصون ويصرخون فى بلاهة كما رسمتهم موجة الأفلام الاستعمارية فى الأربعينيات والخمسينيات ، والتى أسدل على هذه الموجة الستار فلم (فيفا زاباتا) للمخرج المتميز (الياكازان) .

عيد الموتى : Funeral Feast

هذا الفلم الروسى أخرجه (بولات منصوروف)، واشترك فى كتابته مع (عسكر سوليمانوف)، عن قصيدة للشاعر (الياس جانسو جوروف) اسمها (كولاغر) ، وهى تروى حكاية شعبية من مآثورات قومية (بروداى) ، وهى احدى قوميات جنوب الاتحاد السوفييتى ، خلال عام

١٨٧٦

لا شك أن الفلم تعامل مع عناصر الفولكلور بشكل محترم جاد منذ لحظة بدايته وحتى كلمة النهاية واسدال الستار .

وفى حوى قصة الفلم أن المغنى الشعبى (آخان) يملك حصانا اسمه (كولاغر) ، ويقرر هذا المغنى الشعبى الدخول بحصانه سباق القرية ، الذى يعد الفقرة الرئيسية لاحتفال أهل القرية بما يسمونه (عيد الموتى) Funeral Feast ، والذى يقام تخليدا لذكرى أحد عظمائها . ويجمع الناس فى هذا الاحتفال على أن حصان (الباي) ثرى القرية هو الذى سيفوز ، ولذلك يوجهون تحذيراتهم لابن قريتهم الشاعر الشعبى (آخان)، لكنه يلقي بهذه التحذيرات عرض الحائط ، ويستمر على ايمانه بالعدالة والمبادئ المثالية . وبالفعل يصرع الحصان (كولاغر) بالرصاص قبل أن يصل الى خط نهاية المسابقة برصاصة حاقدة ، ونتيجة لذلك يسكت صوت ألحان وأغانى (آخان) الشعبية الى الأبد .

هذه النتيجة التى توصل اليها الفلم تختلف تماما معها، ومع ذلك نحترمها . فلا يمكن لرصاص الدنيا كله أن يخرس ابداعات الشعوب ، مهما طغى الجبروت واستشرى . ولا أعرف كيف فات هذا المعنى على صانعى الفلم .

لقد استطاع السيناريو والافراج أن يجعلوا المشاهد يحس دائما . منذ اللحظة الأولى - أنه فى احتفال طقسى شعبى ، يجرى فى لحظته أمام العيون .

ونجد الفلم منذ البداية يحفل بالأغانى الشعبية الروسية ، ومنها تلك الأغنية التى تمجد أحد الخيول الداخلة فى السباق ، والتى تقول بعض كلماتها :

أنظروا أيها الناس

لقد رصدت جائزة من تالاتو

لاى نوع من الجياد يكسب

« جراى هوى » يا ابنة العاصفة .

انهم يمجدون الحصان

وعند تحريك أحد الخيول أمام أنظار أهل القرية لمشاهدة براعته ، نشاهد فتاة ريفية تغنى وترقص بالسيف أمام صف من الرجال ، تماما مثلما تفعل الحاشية فى رقصات البدو عندنا . . . !

أى فعل هذا الذى يستطيعه الفولكلور للتقريب ما بين الشعوب . . . !!

ومن عناصر الفولكلور التى حفل بها الفلم هذا الطقس الذى بدأ به الحفل ، حيث أخذ طفل صغير عمره لا يتجاوز بضع شهور ، وهو عار تماما فوق حصان ، ويزفونه ، ثم يضعونه على محفة مكسوة بقماش أحمر ، فى حين يغنى الشاعر الشعبى تحت هذه المحفة ، فى وضع الاستلقاء على الظهر ، بينما الطفل يبكى من هذا الجو الغريب الذى يدور من حوله ، ثم يأخذ أهل القرية هذا الطفل ، ويلفونه فى شال أحمر ، ويلقفونه لبعضهم البعض ، بعد أن اصطفوا فى طابور طويل ، ليعطوه فى النهاية لسيدة تركب جملا ، تسير به بجوار النهر ، وتتبعها مجموعة من الفرسان يركبون خيولهم ، فى حين يغنى الشاعر الشعبى على قيثارته أغنية (الحرية) .

ان هذا الطقس يجعلنا نتساءل . . . هل هذا يمثل معتقدات شعبية خاصة بتصور أهل القرية للخلاص الانسانى أو التطهر الذى ينشده البشر ؟ . . . ربما .

ولأن الفلم مقسم الى أجزاء ، وكل جزء له عنوان فرعى مستقل ، فان جو الفلم ينقلنا الى الجزء الخاص بالمسابقة The race ، وفى هذا الجزء يتم اغتيال الجواد (كولاغر) بالرصاص ، لكن الحدوة الحديدية التى تنفلت من أحد حوافره تجرى بقوة القصور الذاتى ، لتقع فى مياه النهر عند أحد الجنادل ، وتتبقى مع النهاية صرخة صبي صغير يعترض على بشاعة ما حدث ، ويضرب (الباي) ثرى القرية بفرع جاف من فروع الأشجار ، فى حين وجم الكبار من حوله ، وابتلعهم صمت الخوف . . . !!

قالت المخرجة الهندية (ميرانير) Mira Nair : « سأتحدى وسأصور أحداث الفلم بكاميرات ٣٥ مللى المحمولة على الاكتاف وبسط احتفالات (جامبتي) الشعبية . . . » . . . !

ومن هذا الإصرار صنعت المخرجة الهندية فلم الهند الذى اشتركت به فى مهرجان القاهرة الدولى السينمائى الثانى عشر ، وتحدث به أصوات المحذرين لها ، والمثبطين لعزيمتها فكان لها النجاح . . . !

قبل أن تقدم على عمل أى لقطة استلقت انتباهها أولاد الشوارع فى بومباي ، كما شد انتباهها ألعابهم الشعبية وأكروبااتهم ، وقررت أن يقوموا هم بأدوارهم الحقيقية التى يعيشونها فى قاع المجتمع الهندى ذى الطبقات الاجتماعية منذ سنين عديدة .

فالصبي (كريشنا) - كما تحكى قصة الفلم - الذى يبلغ العاشرة من عمره يصاب باحباط بعد رحيل السيرك الذى كان يعمل به ، فيقرر أن يصل الى بومباي ، لكى يجمع خمسمائة روبية ، ليرسلها الى أمه فى قريتها ، غير أنه لا يجد سوى مهنة بائع الشاي فى قاع الترتيب الهرمى للشوارع الذى تمارس فيه تجارة الجسد والمخدرات ، ويتعرف على (تشيلوم) ابن الخامسة والعشرين ، ولكنه فجأة يموت ، ويصبح مشهد جنازته مزيجا من الحزن والضحك ، حيث لا يمشى فى جنازته سوى أربعة أطفال ، هم كل المشيعين لجثمانه ، وهم الحاملون لنعشه وسط صخب وزحام بومباي . . . !!

وتطرق باب هذا العالم الفتاة الحسناء (سولاسال) ، التى أحضرت رغم انفها من (نيبال) لتباع فى سوق الرقيق الأبيض وتجارة الجسد .

ويقرر (كريشنا) أن يفر من هذا العالم الضائع ومعه الصغيرة (مانجو) ، لكنهما يوضعا فى اصلاحية أحداث بعد القبض عليهما ، وعندما يهرب من الاصلاحية يقتل صاحب تجارة الجسد ، ويقوم بتهريب زوجته التى كشرت خلاقاتها معه ، فرارا من هذا العالم العفن ،

لكنهما يفترقان في زحام الاحتفالات الشعبية
(جاميتى) ٠٠ !

استطاع الفلم أن يعالج قضية الانحلال
الخلقى فى المجتمع الهندى ، خاصة فى قاعة
الهرمى ، وعلى الرغم من أن المشاهد الفولكلورية
فيه لم تكن بالكثرة ، إلا أن ذاكرة المشاهد لن
تستطيع أن تنسى مشاهد الاحتفالات الشعبية
الأخيرة فيه ، خاصة تمثال ذلك الفيل الضخم،
الجالس على كرسى فوق عربة والناس تحيط به .
وكذلك مشهد البداية والنهاية اللذان تمثلا
فى اللعبة الشعبية « الدبور » ، والصبى
(كريشنا) يلف الجبل (القيطان) عليه ،
كأنما أرادت القصة أن تستقى لها مغزى من
تلك اللعبة الشعبية مضمونه : نحن تديرنا
فى دوامات خيوط الى ما لا نهاية ، ولا نملك
من أمرنا شيئا ٠٠ !

● الارث الثقافى : Cultural Heritage

هذا الفلم الغانى الذى تسبب اسمه فى عدم
اقبال جمهور السينما عليه يبشر بالخير ، ويقرع
الأجراس أمام السينما المصرية أن هناك عملاقا
أسمر بدأ يتفوق أيضا فى شئ آخر غير كرة
القدم ، اسمه الفن ٠٠ !

ربما عيبه الوحيد أن المشاهد يستطيع أن
يفهم الرمز فيه دون أدنى عناء منه ٠٠ !!

فالفلم يتعرض لفترة الاحتلال الانجليزى
لغانا ، حيث يتعاون بطل الفلم مع المحتل
الأجنبى ، ويعمل موظفا لديه .

وهذا البطل يتنكر لبلده التى تمور بالمظاهرات
والاضطرابات ، وتزخر بالأمراض التى تقتلع
الصغار والكبار ، الى أن تأتى أمه اليه وتعطيه
كنزا وجدته على شكل اناء معدنى أسطوانى
صغير ، هذا الاناء هو الارث الثقافى لبلده الذى
تكن فى داخله احدى الأرواح ٠ إلا أنه يؤثر أن
يعطيه لسيده الحاكم العسكرى الانجليزى فى
(أكرا) . وعند زيارته لأمه فى بيتها فى احدى
حوارى المدينة - وهو الساكن فى فيلا فخمة!! -
تنهار أمه أمامه فور سماعها منه بما فعل ،
وتغضب منه ، فيخرج من عندها خجلا ، ثم

يستيقظ لديه الشعور الوطنى ، ويقرر اصطحاب
أم بطفليها المريض الى مستشفى الأجانب لكى
يعالج ، رافضا التخلي عن أبناء وطنه ، إلا أنه
سرعان ما يصرع برصاص المحتل ، وينتهى الفلم
بحلم شفاف يطمح فيه الانسان الغسانى
باستعادة الارث الثقافى ، لتعويض ما فات .

الفلم تجربة ثرية جادة ، غنية فى تصويرها
بالذات ، واستطاع الفلم أن ينفذ بعدساته الى
قاع المجتمع الأفريقى فى غانا ، ويصور طموحات
شعبها ، ويستحق منا التصفيق ، على الرغم
من رمزيته السهلة التى لا تجنح الى التعقيد !

● الوصية :

هذا الفلم قد لا يعجب عشاق الفولكلور ، ورغم
أن مخرجه (جون اكوموفرا) من مواليد غانا
عام ١٩٥٧ ، إلا أنه عاش أغلب سنوات حياته
فى لندن ، وإذا عرفنا أن هذا الفلم يمثل
بريطانيا فى المهرجان ولا يمثل غانا فسوف ندرك
على الفور خفايا الموضوع ٠٠ !

الفلم يستعرض كل الأحداث التاريخية
التي مرت بها غانا منذ عام ١٩٤٥ ، ثم صعود
نجم (كوامى نيكروما) الذى أصبح رئيسا
لغانا فيما بعد ، ثم الاطاحة به وبحكمه عام
١٩٦٦ ، ثم موته فى المنفى عام ١٩٧٨ ،
حيث تقرر (آيينا) العودة الى وطنها غانا ، بعد
أن أصبحت مديعة تليفزيونية فى لندن ، لتقوم
بعمل فلم تسجيلى عن غانا .

يصل بنا الفلم الى نتيجة نعتقد مسبقا أنها
خاطئة ، وهى أن (آيينا) الطفلة قد قضت
عليها أمها بالحكايات الشعبية الغانية القديمة -
هكذا يحكى الفلم ! - حكايات المغامرات ، وحكايات
ربات الماء والقوة الأسطورية للبحار والأنهار
والبحيرات ، وفى سياق هذه الحكايات الخرافية
كانت غانا أرض الخلاص أو التحرر والاستقلال،
وهى أرض النفور وعدم الألفة ٠ ان قوة
الحكايات الخرافية هى وحدها القادرة على إعادة
(آيينا) الى وطنها المهجور غانا .

لقد غادرت (آيينا) بريطانيا الى غانا عام
١٩٨٧ مع طاقم عمل تليفزيونى ، لتسجيل

لقاء مع (فيرنر هيرتزوج) مخرج فلم (كوبرا فيردى) ، الذى تناول فيه حكاية شعبية عن قاطع طريق خرافى قادم من أمريكا اللاتينية وأيامه الأخيرة على الساحل الغربى لأفريقيا . تبدأ (آبيننا) مهمتها من الساحل الى داخل غانا ، وفى أثناء بحثها عن هذا اللقاء تنقلب من صحفية تليفزيونية الى شخصية ضائعة ، حيث تتجول فى سهول الأسطورة المأساوية والذكريات ، وتصبح عودة آبيننا الى غانا المنفى . . ومن ثم تضيق فى أراضيها التى ولدت على ثراها . . .

● القلعة : Citadel

من يريد أن يتعرف على بعض المأثورات الشعبية الجزائرية كان عليه أن يشاهد هذا الفلم الروائى .

ونقول الفلم الروائى لأنه استطاع بمهارة فائقة أن يضفر فولكلور الجزائر فى عمل روائى جيد غير ممل ، واستطاعت مخرجه الجزائرية (نادية مصمود) أن تسير ببراعة على الجسر الرابط بين الفولكلور والحبكة القصصية .

الفلم يتناول عادات الزواج فى القطر الشقيق الجزائر ، من خلال مجموعة أسر جزائرية تسكن الجبل ، حيث تتغلب طبيعة سطوة الرجل وتزويجه لابنته بالاكراه من ابن عمها الساذج الأبله الذى لا تعيره أية امرأة أدنى اهتمام . لذا يعجب هذا الساذج بنموذج تمثال من الجبس يستخدم كموديل فى محل أبيه للأقمشة ، فى حين أن عروسه ابنة عمه والتى يعولها أبوه تنفر منه ، وتهدد بالانتحار من أعلا الجبل ، غير أنه تتم مراسم الزواج دون رغبتها ، لنفاجأ فى النهاية أن العروسة عندما يدخل عليها عريسها ليست الا مجرد التمثال الموديل الجبسى الذى كان فى دكان والده ، فيقرر أن يلقي بنفسه من أعلى الجبل هو وتمثاله ، بعد أن سخر منه الجميع بضحكاتهم ، ليصدم الجميع ، ويسحب من على شفاههم إمارات السخرية ، ليغرقهم فى حزن دفين عميق . . .

نجح السيناريو والخراج فى إبراز الأعماق الداخلية للأبطال ، خاصة بطل الفلم الساذج ، كما نجح فى كشف الممارسات الشعبية للتوسل بالأولياء والأحبة ، وأظهر قوة تأثير المسجد فى حياة المواطن الجزائرى وعاداته الشعبية .

من تلك العادات عادة اعطاء المصلين نقودا هبة لمن يجد شيئا مفقودا يتركه لامام المسجد فى انتظار صاحبه .

ومن العادات الشعبية الجزائرية التى أبرزها الفلم عادة الاستجارة . فحينما هربت زوجة من بطش زوجها لجأت الى كبير الجبل ، ووقعت أرضا أمامه ، فألقى عليها هذا الكبير عباءته البيضاء ، فامتنع الزوج عن مطاردته لها ، وألقى بعصاته التى كان يحملها على الأرض . أما عادات الزواج الجزائرية فقد نجح الفلم فى تصويرها بدقة وأمانة ، كاستحمام العريس فى ليلة دخلته ، ثم شربه العسل الأبيض وهو فى الحمام ، وركوبه حصانا أبيض ، وتجهيز النساء (للكسكى) طعام الأفراح المفضل ، وذهاب العريس لنيل البركة ، وتعليقه للأحبة ، وطقوس الرقوة الغريبة التى تتم بفرد وثنى (مطواة قرن غزال) مرارا وتكرارا ، وتلاوة بعض العزائم أثناء ذلك .

الفلم حقيقه تحفة فنية رائعة ، خاصة الموسيقى المستخدمة للندفوف ، وموسيقا النهاية المأساوية . . .

لن نبالغ اذا قلنا أن فلم (القلعة) من أهم أفلام المهرجان !

● عابر سبيل :

عابر سبيل هو فلم دولة الامارات العربية فى المهرجان ، وهو يأخذ موقفا محددا من الطب الشعبى ومن ذلك الدور الذى يلعبه (المطاوعة) فى حياة الناس فى الامارات العربية ، وما يحيط بممارسة هؤلاء (المطاوعة) للطب الشعبى من أخطار وأخطاء تهدد صحة الانسان . . .

مقدمة الفلم مقدمة جيدة امتزجت فيها اللقطات النحية باللقطات الوثائقية عن عالم

الصحراء ، وصناعة السفن ، وكتاتيب الأطفال ،
وصناعه الدلاء .. وغيرها .

قصة الفلم تتناول حياة رجل منعزل عن
الناس اسمه (بوناصر) يروى لجار له
تقرب منه اسمه (بو أحمد) ليعرف سر
عزله ، فيكشف له أن (أهل منزله) يهددها
المرض ، فيشير عليه أن يذهب الى عدة مطاوعين
يستخدمون الأحجبة ، وتتلقفه أيدي المطاوعين ،
دون جدوى فى الشفاء ، فقد شخص أحد هؤلاء
(المطاوعة) المرض بأنه بسبب زيارة عابر
سبيل لهم من الجن .. !!

يستمر الحال هكذا من مطاوع الى آخر
دون تقدم فى الصحة يذكر ، حتى يصل
(بوناصر) (بأهل منزله) الى المستشفى ،
حيث يجد الطبيب الأجنبى ، الذى يقوم بالتطبيب
غير اننا نفاجأ فى النهاية بعد سلسلة من
المعاناة الطويلة مع المرض والمطاوعة أن
(بو ناصر) يصاب هو الآخر بالمرض .. !

الفلم محاولة جادة لعمل فلم نابغ من جوف
مأثورات دولة الامارات وتراثها الشعبى ،
وان عابه الايقاع البطيء ، واتخاذ من الحكى
الطويل سبيلا لنمو الأحداث فى الفلم ، دون
تطوير ذلك الى مشاهد درامية ، وان كان قد
نجح فى توعية الناس بمدى الحجم الكبير
والخطير الذى تلعبه المعتقدات والطب الشعبى
فى حياة أهل الصحراء بدولة الامارات
العربية .

وتأتى - فيما نظن أنها - سقطة للفلم ، وهى
أن يكون الشفاء من المرض على يد طبيب أجنبى
وهذا الأمر يجعلنا نتساءل .. لماذا يكون الطبيب
بالذات أجنبيا ! ألم يكن من الأجدر أن يكون
الطبيب من الامارات أو عربيا من أى قطر ؟ انها
نقطة تعطى مفهوما سيئا غير محبب !

الأداء التمثيلى لسعيد بوهيمان جيد فى دوره
(بو ناصر) ، وكذلك الممثل الأجنبى (كين
بوار) فى دور الطبيب .

تفوقت الموسيقى التصويرية التى نهلت من
الموسيقى الشعبية فى الامارات على جميع
عناصر الفلم تفوقا ملحوظا ، فتحية للفنان
(عيد الفرج) . أما ألحان (عبد الله صالح)
فمعظمها عصرية على الرغم من أن أحداث الفلم
فى الخمسينيات ، وعلى الرغم أيضا من أنها
تتكلم عن المواصل ولا تأخذ طابع الموال ، خاصة
أغنية (يا ويلى) التى كانت تردد أثناء
ذهابهم بالمريضة الى المطاوع (ابراهيم) . أما
أغنية (لحظة ألم) التى صاحبت النهاية فهى
جيدة ، وعمقت المفاجأة التى حملتها نهاية
الفلم .

صاحب القصة (محمد المرى) وكاتب
السيناريو (عارف اسماعيل) ليتهما شاهدا
فلمى المهرجان : الأول الروسى (عيد الموتى)
والآخر الجزائرى (القلعة) ، لكى يصل
معا و (المجموعة الفنية) بأفلام الامارات
الى ما نحبها لها أن تصل .

معروض الفنون التراثية

في المغرب

فى الـ ١٩٨٨ العام وتباشير فجر العام الجديد ١٩٨٩ ، ووسط عبق آثار التاريخ المملوكى ، الذى يتصوّعه قصر الغورى للتراث بالقاهرة ، ولمسات الفن العثمانى بقصر ثقافة الحرية بالاسكندرية ، وفدت الى مصر نسمة فنون شعبية مغربية ، تنشر أريج المغرب العربى الفواح ، ليمتزجا معا فى رائحة أصيلة من روائح التراث العربى . ذلك التراث الذى نتفسه فى كل لحظة ، سواء فى اللحظة والعيون مفتوحة منتبهة ، أو فى السبات والجفون منسدلة على الأحداق . . . !!

فماذا ضم فى داخله هذا المعرض من فنون التراث المغربى وكنوزه ؟

ان معرض الفنون التراثية المغربية بمصر فى قصرى الغورى للتراث بالقاهرة وثقافة الحرية بالاسكندرية اشتمل على ستة محاور فنية مختلفة من فنون التراث الشعبى المغربى . هذه المحاور الستة هى : الملابس الشعبية ، والحلى والمصاغ الشعبى ، والفخار والخزف ، والمفروشات المنزلية ، والأسلحة ، والأخشاب .

واذا تناولنا محاور هذا المعرض بشئ من التمهّل والوقوف عند بعض مفرداته فانه يمكن نقل صورته على النحو الآتى :

١ - الملابس الشعبية المغربية :

للملابس الشعبية المغربية ابهار خاص ، ففى مدينة (فاس) التاريخية تميز فن حياكة الملابس الشعبية المغربية بدقته وجماله . كما انتشرت

لقد تخص السيد وزير الثقافة المغربى (محمد ابن عيسى) الهدف من إقامة معرض الفنون التراثية المغربية بقصرى الغورى للتراث بالقاهرة واخرية بالاسكندرية ، فقال : « اننا نهدف الى تعريف بعض الجوانب الفنية والتراثية للمجتمع المغربى ، وكيف صاغ الشعب المغربى ، عبر مسيرته الحضارية ، ألوانا وأشكالاً وأنعادا عبر بها عن مكنونات ابداءه وخصب خيانه ، وتنوع مشواره ومميزات شخصيته ، فى الموسيقى والمعمار والملابس ، وفى أشكال التعبير المختلفة . . . وليست الرحلة الى مصر بالنسبة لنا شيئاً جديداً . فهو كعب الحجاج المغاربة عبر دئات السنين كان يتوقف فى دهر ذهابا وايابا ، نى رحلة أشبه ما تكون برحلتنا الثقافية هذه . كان الموكب يتكون من العلماء والمتقنين والفنانين والتجار ، يعرضون فى مصر ويقتنون منها ، وتحفل مجالس العلم والفن بهم فيكون مقامهم مقام أخذ وعطاء وتعارف ولقاء . »

٣ - الفخار والصيني والخزف :

اشتهرت مدينة (فاس) بصناعة الخزف والصيني منذ القرن الثالث عشر وقد تأثر الصناع هناك بالأشكال المستوحاة من النقوش (شبه الكوفية) الهندسية ، بما تحمل من أقواس دقلوبة وتشبيكات مستطيلة ومقوسة ، بالإضافة الى الرسم بالريشة والذي ظهر في الانتاج المغربي في أواسط القرن التاسع عشر واتخذ له مكانا بارزا في العالم العربي .

والخزف المغربي يتميز بأحادية اللون في الصحن ذات الأشكال المختلفة ، وعلى الرغم من ذلك فإن خزف مدينة (آسفي) يتعدد لونه دون سائر المدن المغربية .

٤ - المفروشات المنزلية :

في بعض مناطق المغرب (الأطلس الأعلى) تلزم العائلة الفتاة حياكة سجادة بمفردها قبل اقdamها على الزواج . . . !

وفي بعض الموالد الشعبية المغربية مثل مولد (سيدي محمد) أو مولد (سيدي علي) تقوم النساء بعرض انتاجهن من السجاد في مثل هذه المناسبات التي تنشط فيها حركة البيع والشراء

وتتميز المفروشات المنزلية باختيار الألوان الهادئة، وفي حين تحفل مفارش الأسرة بالخارف النباتية فإن مفارش السجاد والمضاجع تحفل بالأشكال الهندسية التي يتميز بها البربر في انتاجهم اليدوي .

٥ - الأسلحة :

ابتداء من القرن الثاني عشر كانت الأسلحة في المغرب تستورد من مدينة (البندقية) . ومنذ القرن السادس عشر بدأت صناعة الأسلحة المغربية تأخذ طريقها في الظهور ، خاصة في مدينة (فاس) ، التي تميزت بصناعة الدروع والخناجر والسيوف .

وقد انحصر فن صناعة الأسلحة في (الأطلس) بمراكزها المتعددة التي أنتجت بنادق مطعمة

مشاغل الثياب الشعبية لكبار رجال الدولة منذ فترة حكم (المرينيين) ، كما انتشرت فيها صناعة البيارق والأغطية والستر والبسط والأحزمة التي كانت النساء تزينها بالخيوط الذهبية وتطريزها . فضلا عن ألوان قطع الملابس المغربية المتميزة فان زركشتها بخيوط الحرير والمعدن تزيد من جماليات الثياب جمالا ورونقا خاصا تنفرد به في بهاء .

٢ - الحلى الشعبي :

إذا كانت الملابس الشعبية المغربية قد امتزجت فيها العناصر الشعبية المغربية بالأسبانية بالأوربية ، فإن الحلى المغربية قد تأثرت الى حد بعيد بالحلى الأفريقية .

يتضح ذلك من أشكالها المثلثة القريبة من شكل الحجاب ، ومن زخارفها وألوانها ومنمنماتها الدقيقة .

ولا يمكن بأي حال من الأحوال فصل الحلى الشعبي المغربي عن الملابس هناك . كلاهما يحفل بالزركشة ، وكلاهما يحفل باللون البهيج ، الذي يشع جمالا وبهاء .

وإذا شئنا أن نسمى معركة التزين بين الرجل والمرأة هكذا ونعتبرها فعلا معركة فقل على الرجل السلام أمام أسلحة المرأة المغربية . . . أقصد مصاغها وحليها . . . !

فما على صدرها وجبينها ومعصمها من أساور ودمالج يشهد لصنائعها بتمام الدقة والفن والحس الرفيع ، سواء في الفضة المثقبة المحكمة الصنع أو المنقوشة ، أو المذهبة والمطعمة بالشمع الأسود والعاج ، أو المزينة بالأحجار الكريمة أو شبه الكريمة أو الأحجار الزجاجية . . . !

وكمعظم عادات العرب تتجلى حلى المرأة المغربية في الأعراس ، حيث تخلق منا اللب ما تبدعه مراكز انتاج الحلى في (فاس) و (تطوان) و (شفشاون) و (مكناس) و (مراكش) ، وغيرها من مراكز انتاج المصاغ الشعبي المغربي .

ر (صناب) في المغرب ، هندا بخلاف مزلاج
وحيد صمه المعرض .

وعلى الرغم من صغر حجم هذه الأبواب إلا
أنها شهدت على مهارة ودقة صانعها ، الذي لم
يمنعه صغر الحجم من أن يبدعها لوحة فنية ،
طبع فيها أحاسيسه ، سواء في النفس ، أو
الحس ، أو الزخرفة ، أو الاضافة النائفة
بالخشب أو المعدن .

وفي حين تجنح أبواب القلاع المغربية في
تشكيلها إلى حدة الأشكال الهندسية الصارمة،
تميل أبواب المنازل المعروضة إلى الزخارف
النباتية ، والتي نجد مثيلا لها على زخارف
صناديق (شوار) العروس في الريف المصري،
والتي كانت موجودة إلى عهد قريب جدا . !!

وعلى الرغم من صغر حجم القلاع المغربية
المعروضة في معرض الفنون التراثية بقصر
الغوري والتراث ، إلا أنني التفت على الأمر
وظننت أن أحد أبواب قصر الغوري للتراث هو
من ضمن معروضات المعرض المغربي . . . !
حدث ذلك على الرغم من أنني كثير التردد على
قصر الغوري للتراث ، ولكن يبدو أن شدة
التشابه جعلتني أظن ذلك . . . !

ولم لا أظن؟ . . أليس العرب جميعهم تربطهم
وحدة الحس وبالتالي تجمعهم وحدة في
التعبير !!؟

أ . ح

بالعاج ومزينه بالفضة وبالنقوش . لعاجيه المفرط
وحى احماجر التي تصنع في مدينته (سوس)
تتحلى بزخارف نباتية وجرابها المعروف المصنوع
من الفضة والمطعم بالعاج له شهرة واسعة
المدي .

٦ - الأخشاب :

يعكس معرض الفنون التراثية المغربية اهتماما
خاصا بصناعة الأخشاب في المغرب . وتشكل
قطع الأخشاب المغربية في يد صانعها ، وتخرج
من تحتها معزوفة نغمية شادية الإحسان . . . !
ولعل لقاء نظرة على قطع الأثاث المستعملة في
الشعائر الدينية للجلوس يؤيد مثل هذا الرأي
ويعضده .

إن كرسى (الموعظة) المستخدم في مساجد
المغرب للوعاظ آية من آيات الحس المرهف لدى
الحرفي صانع الأخشاب المغربي في تشكيله
وهندسته .

حتى الألوان معزوفة أخرى منغمة في اختيار
ألوانها وتوزيعها في أشكال زخرفية هندسية
ونباتية متماثلة .

أما فن صناعة الأبواب الخشبية في المغرب فله
بإع طویل .

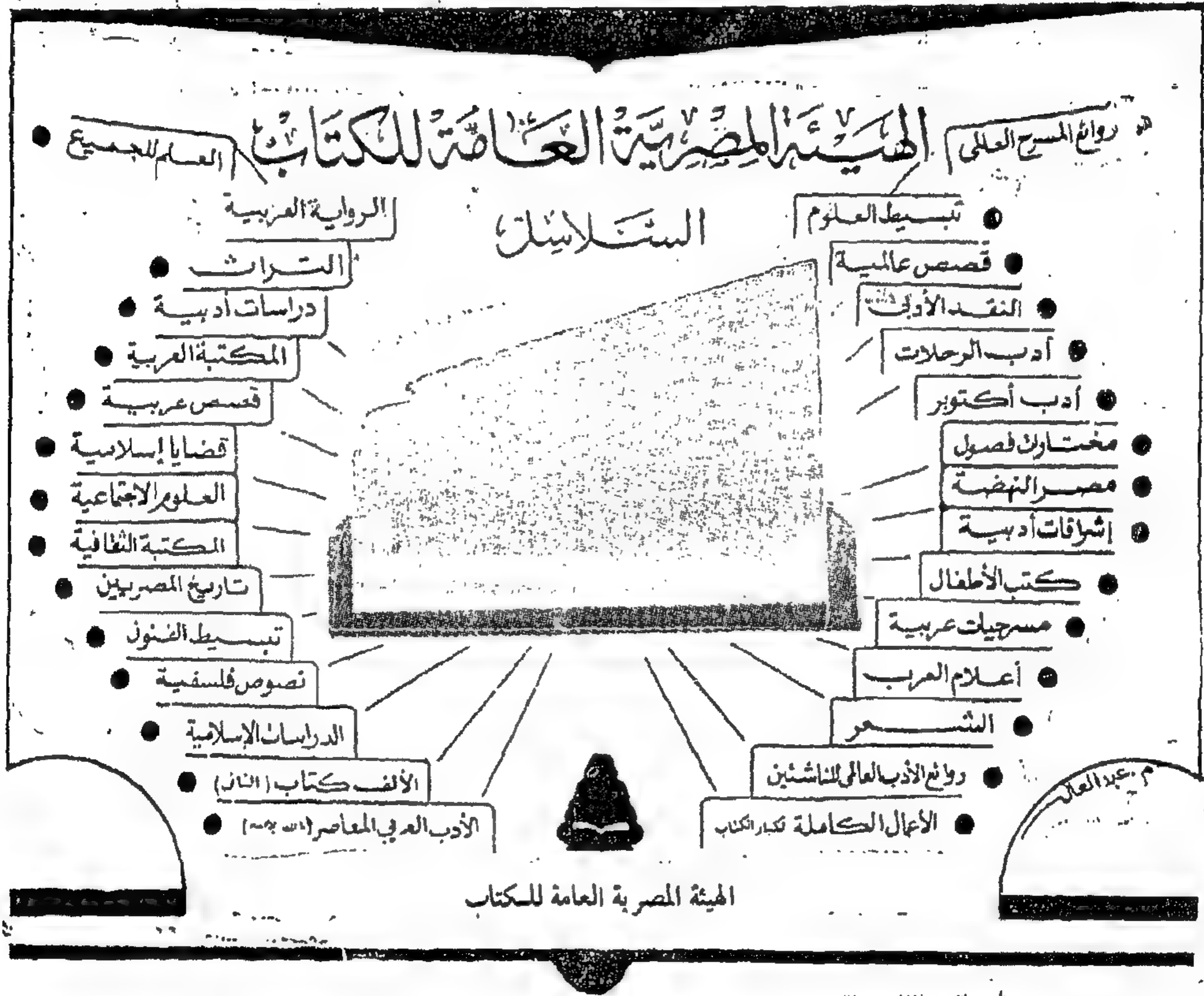
ولأجل ذلك ، فقد ضم معرض الفنون التراثية
المغربية ثمانية عشر بابا من أبواب القلاع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تلكن جيبو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -

ت : ٧٧٥٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في دجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العاهرة بالكتب والمفتوحة مجاناً أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهى تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



● وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهرياً مجلتى القاهرة وإبداع

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :-

فصول - المسرح - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم

والحياة

رئيس مجلس الإدارة

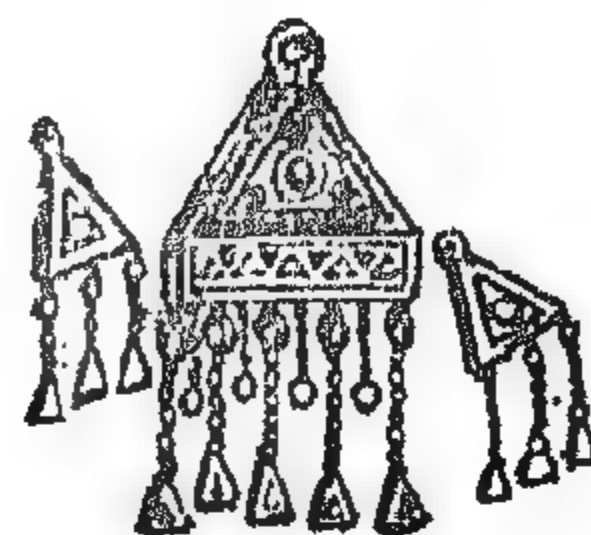
أ . د . سمير سرحان

As a continuation of artistic personalities Dr. Hani Gaber is giving his critical evaluation of the Exhibition to the late painter Sami Ali Hassan under the title «Arabism Expression when Popular, becomes True».

The writer presents to us a kind of panorama of the works of the artist since the forties until the present time, exhibited in «Atelier of Cairo».

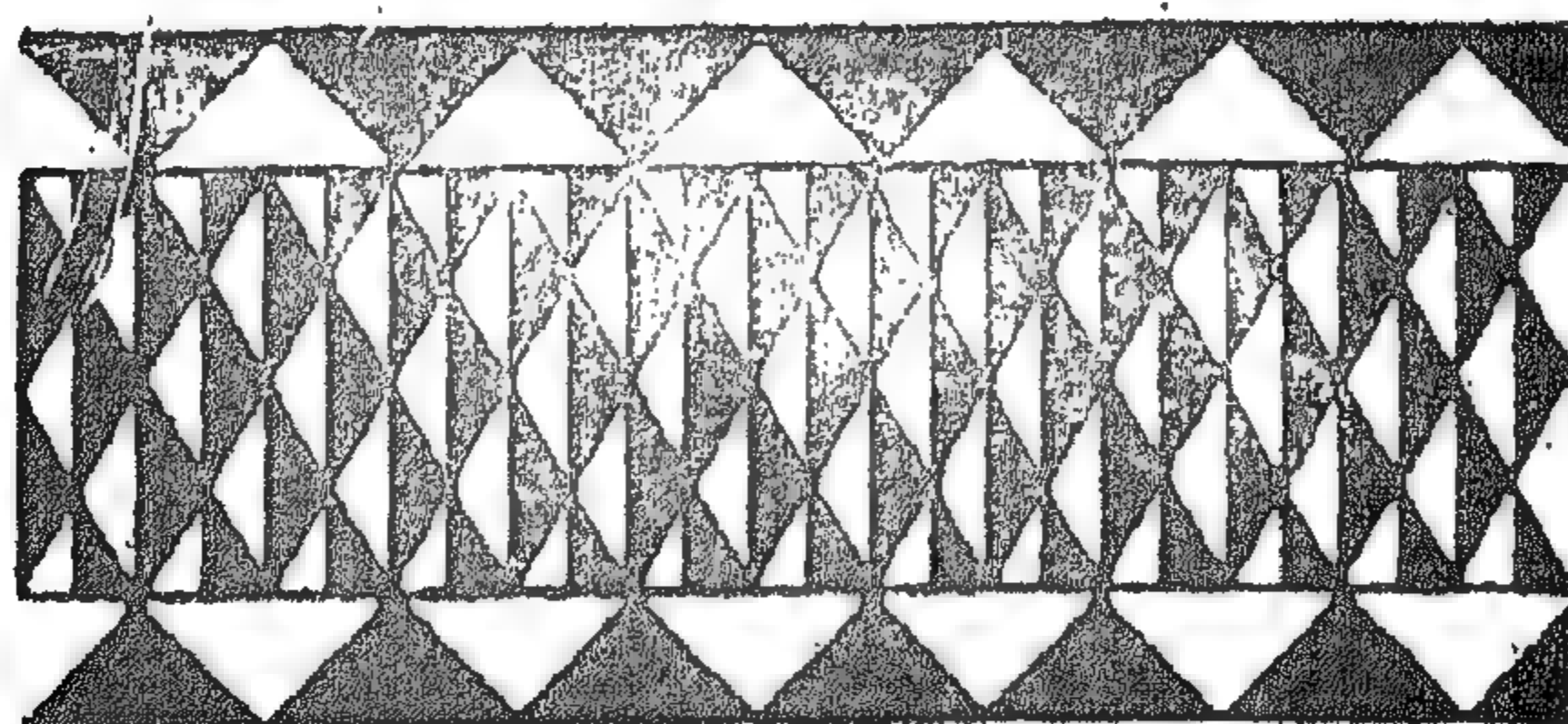
Dr. Hani Gaber writes also about the works of the painter Sawsan Abu-Al-Naga in which she concentrates on the daily life of for Egyptian people, presenting the architecture with its decorative elements. He presents also the works of the artist, Dr. Salma Abdel Aziz under the title «The Meditation of the Mind in Place». It is an evaluation of her paintings where the conception of mass in space is ex-

pressed by the artistic means and the artist gives the vision of the traditional folk architecture with its humanistic context.



At the end Mr. Ibrahim Hilmi writes about using folk items in some of the films which were presented in the 12th Film Festival held in Cairo.

He speaks also about the Exhibition of Traditional Arts of Morocco which was organized by the Ministry of Culture.



(Dept. of history) at Cairo University. A scholarship enabled him to study composition at the Hochschule F. Musik in Freiburg (West Germany) with Harald Genzmer from 1950-57.

Back home he began his teaching career at the state music institutes. When the Cairo Conservatory of Music was opened in 1959, he was appointed to teach harmony. He later founded its Composition department (the first in the Arab region) and became its chairman. Simultaneously with the teaching Gamal Abdel-Rahim began a long search for an individual modern Egyptian idiom, capable of reflecting the spirit of contemporary Egypt. His early assimilation of traditional Arab music (through his family background) directed his efforts in wedding the essence of tradition with certain polyphonic and rhythmic techniques of western 20th century music. **The resulting idiom is a very individual style, that clearly indicated its national roots and fulfils contemporary national and universal aspirations.** An eminent German critic hailed his music as a «synthesis of the Eastern spirit and Western techniques». Among his most important works we mention two Ballets : «Osiris» and «Hassan and Naima» written according to an Egyptian folk legend.

Gamal Abdel-Rahim has composed orchestral, choral, and chamber music works, ballets and incidental music, and several other works, including a musical for children. Pharaonic themes are important in his musical output. His music ranges from the deeply meditative to the warmly lyrical and the vigorously dynamic. He has received many medals, prizes and awards, including the State Prize for Composition 1973, the Order of Arts and Science 1967 etc.

Another article devoted to the memory of the late prof. Gamal Abdel-Rahim is presented by Mr. Mohammed Abdel Wahab Abdel Fattah, one of the students of the late

Professor. Prof. Gamal Abdel Rahim was keen on analysing the folk music material before creating a modern artistic work. Starting from this point **Prof. Gamal Abdel Rahim was insisting to use the folk elements in his music to assure the traditional artistic authenticity and to express the Egyptian personality.** The article contains a complete musical text of one of the works of this great composer.

★ ★ ★

In the part of the Magazine entitled «**Folklore Library**» we present a list of publications and other works of the late prof. Dr. Abdel Hamid Yunis as an introduction for presenting a complete bibliography.

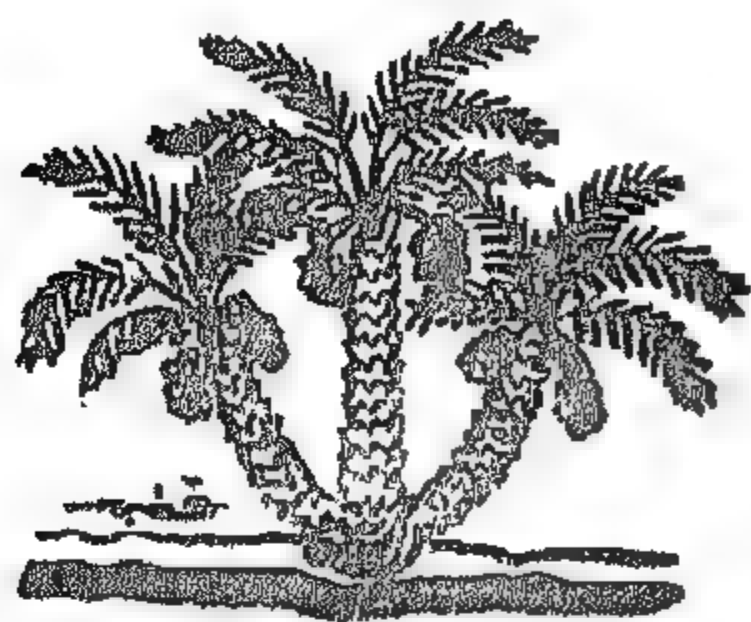
In the part of the Magazine entitled «**Folklore Magazine Tour**» Mr. Abdel Aziz Rifat writes about the studies presented during the Annual Session connected with the Feast of the **Graduate to the Nile** organized by the Governorate of Cairo with cooperation of the Academy of Scientific Research.

This year all the celebrations and the scientific session were not accompanied by popular festivities because of the catastrophe in the Sudan.

Next, Dr. Kamal ed-Din Hussein writes about the **Exhibition of Folk Medicine in Czechoslovakia**, which was held in the Soviet Cultural Centre in Cairo.

Then Mr. Kamal el-Guei acquaints us with the works of Omar el-Nagdi through his **paintings, drawings, sculpture and ceramics.** Omar el-Nagdi has more than one artistic specialization. Mr. Kamal el-Queli entitled his article «**El Nagdi — the inspiration of cultural heritage through spiritual values**», Omar el-Nagdi is known to have his own school in the artistic creation as well as being considered one of the first modern artists who have been using the Egyptian and Islamic folk heritage in their works.

Dr. Abdel Hamid Yunis under the title «The Eulogies to the Prophet and Folk Heritage».



The next subject is about death, the only reality in human life. The researcher, Dr. Munira Abdel Mo'nem Karawan is presenting a study on «The Conception of Death in the Greek Thought». She shows the problem in lyrics, epigrams and plays as also in some rituals and philosophical trends spread in ancient Greece .. which find their expression in art and culture.



Next comes the second part of the study of Dr. Hani Gaber about «The Culture of Modern Technology and the Future of Traditional Handcrafts» where the writer deals with the problem of culture exchange on different levels. Dr. Hani Gaber explains how to use traditional crafts in modern way by organizing the centers of artistic, folk production in the domain of folk traditional crafts.



After that Mr. Ahmed Suleiha writes an article about an old Egyptian tale «The Pharaoh and the Magician». This tale is considered to be one of the last ancient Egyptian texts going back to the period before the invasion of Alexander the Great. The tale was translated from the original papyrus in the 1985, and published by the French Institute of Antiquities in Cairo. Mr. Suleiha divides it into two parts, constructed in one story which has its mythological, historical and artistic form.

Next it is Prof. Safwat Kamal who presents a study entitled «The Folk Tales in the domain of Children Literature» dealing with the tales that are considered the main source of all oral narrations. A tale carries in its literary context and development of action, the philosophical concepts, symbols and ethical values which are suitable for all ages. About using the folk tales in children literature generally, the writer leaves the freedom of re-writing the texts. In this situation, however, the new stories which are written on the basis of folk tales are no longer belonging to folk tales, but become a part of literature in its general meaning. The writer points out the possibilities of using the elements of folk tales in creating new stories, having motifs and symbols adopted from folk culture.

★ ★ ★

Prof. Dr. Samha el-Khouli writes about the life of the late prof. Gamal Abdel Rahim, one of the outstanding personalities in the Arabic modern music; and the national composer, deeply concerned with the Egyptian traditional music.

The staff of 'the Magazine share 'prof. Dr. Samha el-Khouli's great sorrow after the death of Prof. Gamal Abdel-Rahim.

Professor Gamal Abdel-Rahim was born in Cairo in 1924. Having studied the piano privately for many years, he decided to devote himself to music after his graduation

of the life of Professor Yunis he was using a special magnifying glass till it came the time when he was obliged to stop writing and started to dictate to his secretary or his students.

The article of Prof. Dr. Morsi includes some parts of this Diary written by Professor Yunis's beautiful handwriting when he was about 20 years old. It is presented Without comment, as the material itself doesn't need any.

... Next, Professor Farouk Khourshid, one of the dearest friends of Professor Yunis presents a critical study of Dr. Yunis's «A Dictionary of Folklore» which was planned to be the basis for an Arabic Encyclopedia of Folklore. Prof. Khourshid discusses the problem of terminology which Professor Yunis has dealt with. The writer is demanding that the Arabic scholars and folklorists should collaborate to realize this hope of Professor Yunis and publish this work in commemoration of his name.

The works of Professor Yunis about «Sirat Al-Zahir Beibars» and «Al-Hilaliya» were the subject of the study written by Dr. Thana' Anas al-Wugud under the title «Dr. Abdel-Hamid Yunis between «Al-Zahir Beibars» and «Al-Hilaliya» ; Methodological point of view». Dr. Thana' Anas al-Wugud assures that Professor Yunis preferred to use functionalism as a method to show the role of «Sirat» in folk culture. Professor Yunis was presenting folklore with its different sides as a cultural trend which has its continuity through ages.

Next comes the article by Mr. Mustafa Sha'bad Gad about «The Four Projects which Prof. Yunis has not Completed». Mr. Sha'ban was a secretary and a student of Professor Yunis during the last years.

The first project concerned the writing of a book on folk literature which would include

all the branches covering this subject with presentation of all kinds of folk literature and all possible relations between them.

The second project concerned writing a book on «Arabic Chivalry». The interest in this subject can be traced in Professor Yunis's early years of age as he was grown up in an environment well acquainted with Arabic horsemanship and chivalry.

The third project was an ambitious work about an «Andalusian Encyclopedia». The aim of this work was trying to shed light on the long period the Arabs spent in Spain, where the two cultures intermingled. Because of this, many types of literature and of art as well as customs and manners developed.

The fourth project was connected with a book about «Haroun al-Rashid — a Legend of the Golden Age». The work was nearly finished and was going to be sent to the publisher.

Professor Yunis deals with this historical personality, in which the folk imagination is so closely intermingled with historical facts. Story tellers and their narrations played an important role in creating the characteristic features of Haroun al-Rashid Who became an outstanding personality in Eastern and Islamic history. This fact creates a difficulty in writing about him.

Another interesting subject is the combination of reality with imagination as appearing in Prophet Mohammad's «Sirat». The events of «Sirat» made most of the commentators as well as poets and authors of the eulogies describe the different and numerous types of his miracles. The researcher, Magda Qan'ani presents her article entitled «The Eulogies to the Prophet» («Al Madach al Nabaweyah») dedicated to the memory of Professor Abdel Hamid Yunis. The subject was taken from her MA thesis which she was preparing under the supervision of Professor

THIS ISSUE

This issue appears while the staff of the Magazine is in deep sorrow after the death of Professor Dr. Abdel Hamid Yunis. The late Professor was the founder of this Magazine and its editor-in-chief when it first appeared in January 1965.

This issue includes a number of studies and articles written by some of Professor Dr. Yunis's students, followers and friends. These studies deal with different sides of this great pioneer's thoughts and works. He has established, by his scientific efforts, the methods used in the studies of Arabic folk literature and folklore.

In the following numbers of the Magazine we intend to publish other studies dealing with different sides of our Professor's efforts and works.

This issue opens with one of the articles which were written by the late Professor. The article deals with «**The Folk Drama**» as a humanistic expression connected with the beliefs and rites. Using a historical perspective Professor Dr. Yunis writes about the origins of folk drama in old African, Indian and Japanese societies as well as its roots in the ancient Egyptian and both Greek and Roman civilizations and its modern forms in the East and West.

Professor Dr. Yunis finally stresses that folk literature in its long course has included authenticity, creativity and esthetical values.

Professor Dr. Abdel Hamid Yunis is well known in Egypt and the Arab world as a pro-

fessor, writer, critic and beloved lecturer, but it is very few who know Professor Yunis just as a man of high human values. ...

...Professor Dr. Ahmed Morsi, one of the nearest students of the late Professor during more than 25 years writes about the humanistic sides of the life of Professor Yunis. His article has the title «**Who engenders hasn't died**». In this article Prof. Dr. Morsi presents some sides of the great efforts which Professor Yunis has made in the course of his life since the accident which caused the loss of his sight. Prof. Dr. Morsi writes about the **Diary of Professor Yunis** which was written in Dr. Yunis's handwriting before he had lost his sight completely. In this early period

**A quarterly Magazine, Issued by :
General Egyptian Book Organization
October, November, December, 1988,
Cairo**





Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

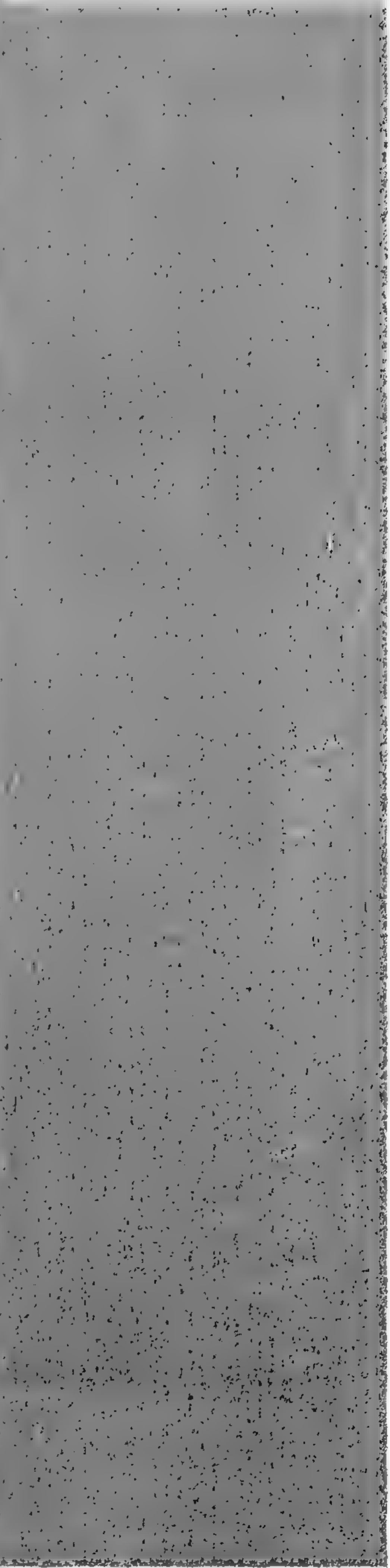
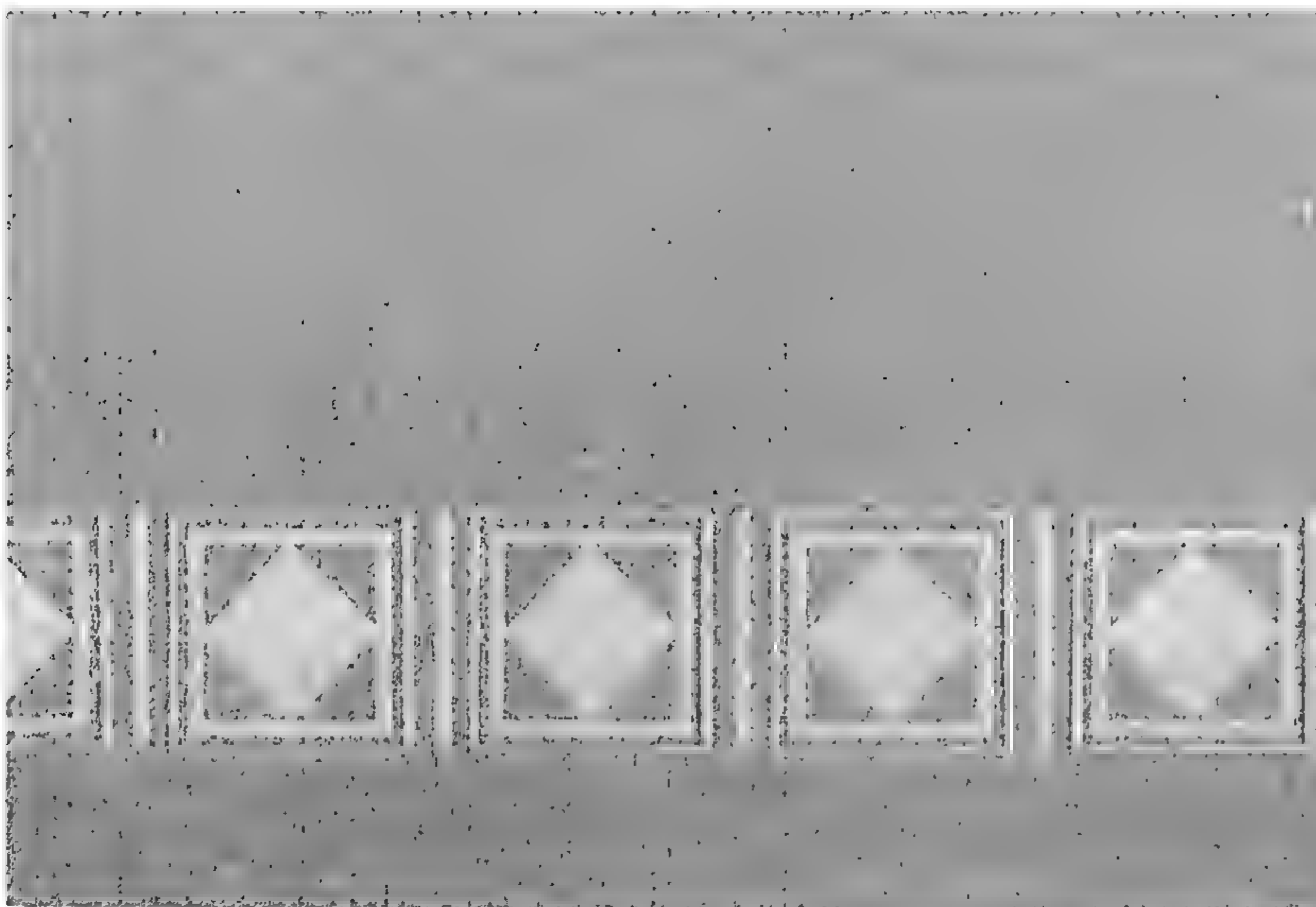
Dr. Mahmoud Zohri

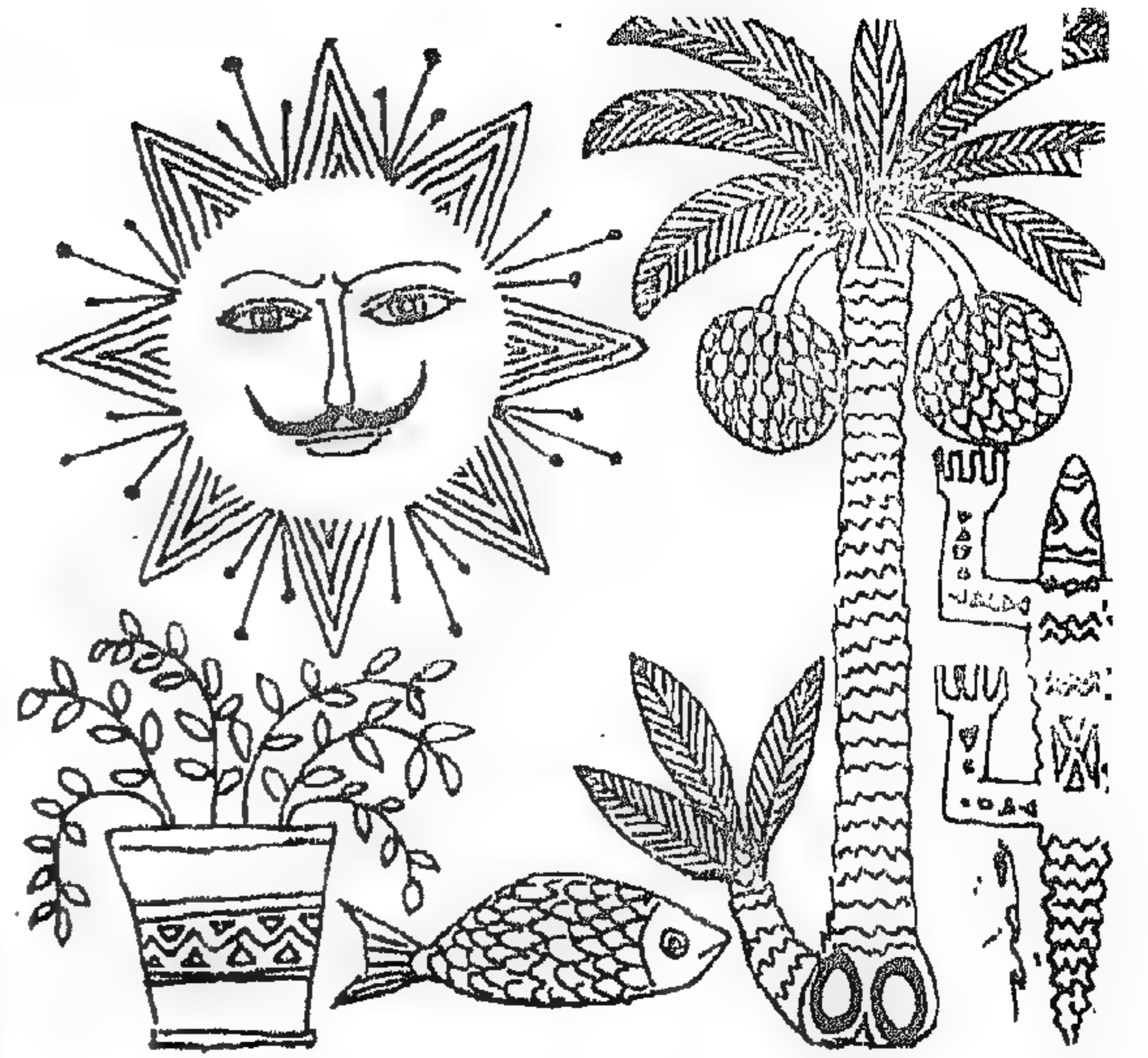
Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع

١٩٨٨/٦٢٨٣







الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥ الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير:

أ. د. أحمد على مرسى

مدير التحرير:

أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:

أ. د. حسن الشامي

أ. د. سمحة الخولى

أ. د. عبد الحميد حواس

أ. د. فاروق خورشيد

أ. د. ماجدة صالح

أ. د. محمد الجوهري

أ. د. محمد محجوب

أ. د. محمود ذهني

أ. د. نبيلة ابراهيم

رئيس مجلس الإدارة:

أ. د. سمير سرحان

الإشراف الفنى:

أ. عبد السلام الشريف

العدد السادس والعشرون

يناير - فبراير - مارس ١٩٨٩

العدد ٢٦ : يناير - فبراير - مارس ١٩٨٩

● الرسوم التوضيحية للفنان :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

- د. سلمى عبد العزيز

- د. هانى جابر

- د. مها محمود النبوى الشال

- محمود مصطفى عيد

- صفوت عبد الحليم على

● صورة الغلاف :

من أعمال الفنان وفيق المنذر

● ظهر الغلاف :

لوحة من فن المرسومات الاسلامية

● هذا العدد ٣

التحرير

● الفنون التشكيلية الشعبية كأداة لكشف الحقائق الكونية

والقيم الجمالية ٩

محمود النبوى الشال

● جماليات فن الرسومات وجذوره الشعبية . . ١٥

د. سلمى عبد العزيز

● الوجدان الشعبى فى حارة نجيب محفوظ . ٣١

د. كمال الدين حسين

● مجتمعنا (فى تيار البحث حول الشخصية

المصرية) للدكتور عبد الحميد يونس . ٤٠

د. ابراهيم أحمد شعلان

● عبد الحميد يونس والأساطير ٤٩

ابراهيم حلى

● حكاية الصياد والعفريت . . بين الف ليلة

وليلة والأخوين جريم ٥٩

عبد التواب يوسف

● المقاطع المنغمة فى الحكاية الشعبية المصرية . ٦٦

عدلى محمد ابراهيم

● الأغنية الشعبية . . قراءة فى اشكال الدلالة . ٧٦

وليد منير

● الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك . ٨٣

أحمد رشدى صالح

● التراث الشعبى والأوبرا ٩٣

صفوت كمال

● لعب الأطفال الفخارية والخزفية والعماساتهما

الفنية المعاصرة ٩٧

د. مها محمود النبوى الشال

● التزاوج الفنى فى منزل شعبى بالقاهرة . . ١١٤

محمود مصطفى عيد

● مكتبة الفنون الشعبية :

استلهم اليتبوع . . الماثورات الشعبية واثرها

فى بناء الرواية الفلسطينية ١١٨

عرض : مراد عبد الرحمن مبروك

● جولة الفنون الشعبية : ١٢٧

● This Issue ١٢٨

هذا العدد

تستهل المجلة هذا العدد بمقال للأستاذ/محمود النبوى الشال «الفنون الشعبية التشكيلية أداة أساسية للكشف عن الحقائق الكونية والقيم الجمالية» الذى يوضح فيه موقف الفنان الشعبى التشكيل من الكون ، وكيف يتأمل آفاق الكون الفسيح ، ويعبر عما يدركه فى عمله الفنى .

ويتناول المقال العملية الإبداعية عند هذا الفنان الشعبى من خلال بحثه عن الحقائق فى تجربته الفنية التى يبذل فيها جهدا كبيرا فى محاولة لتشكيل موضوعاته مستخدما فى ذلك عددا غير قليل من الرموز والصفات المعنوية التى يوضح عن طريقها ما يكونه فى خياله من حقائق وصور تشتق من الواقع ، ولكنها بعيدة عن محاكاته ، كل ذلك فى ثنایا لغة تعبيرية يترجم بها مشاعره الذاتية ، وفيما يريد أن يثيره أمام المتلقين من فكر ووعى .

فى تحديد الشكل النهائى لتلك العناصر وارتباط هذا الفن بعناصر من البيئة التى يعبر عنها .

وتقدم الدكتورة/سلمى عبد العزيز فى دراستها نماذج من الإبداع الفنى المصرى لعدد من الفنانين المصريين ، موضحة أن الرؤية الجمالية للأشياء فى الطبيعة تفرض على الفنان القيام بوضع منهج تجريبي واع فى سبيل أعمال تنتهى فى النهاية الى شخصه وأسلوبه .

وتبرز الدور الأساسى الذى يلعبه عنصرى الزمان والمكان فى عمليات التعبير الفنى .

كما تناولت الدراسة فى النهاية - العناصر الأساسية لفن المرسومات فى مصر وتطوره عبر الحقب التاريخية مع توضيح لعملية التواصل والاصالة فى هذا الإبداع ، وارتباط ذلك الفن الشعبى ، وكيف أن المجال الفنى لكثير من الفنانين أصبح يدور حول العناصر الفولكلورية للتعبير عنها بقيم تشكيلية .

- وعن (الوجدان الشعبى فى حكايات حارة نجيب محفوظ) يقدم د. كمال الدين

ويعبر الفن الشعبى التشكيل أكثر ما يعبر عن قضايا حيوية ، واحتياجات ملحة هى مراد المجتمع وغاية مقاصده بطريقة سهلة بسيطة ، حيث يرى الأستاذ/محمود الشال أن الحقيقة الفنية هى هدف الفنان الأساسى ، وفى مجال الحقيقة الفنية ينبغى ألا تقبل الا ما هو صحيح ومنسق ، ونرفض كل ما هو باطل أو زائف .

وتأتى دراسة الدكتورة/سلمى عبد العزيز عن (جماليات فى المرسومات ووجدوره الشعبية) حيث توضح الدراسة كيف أن فن المرسومات هو الحركة الإبداعية الأولى فى طريق تكوين مفاهيم عامة عن « الفن » .

فالخاصية الأولى التى يتميز بها (فن المرسومات) هى خاصية ترجمة التجربة الانسانية فى الحياة من خلال التعبير عنها بوحدات تشكيلية مفهومة فى المجتمع . فهو واحد من الفنون التى تتأكد فى هويتها البيئة بكل وضوح .

كما تتناول الدراسة خصائص هذا الفن وعناصره ، وخصائص المآثور الشعبى وانعكاسه

حسين دراسة عن « حكايات حارتنا » للكاتب الكبير نجيب محفوظ وكيف حاول محفوظ في أعماله الروائية عن الحارة القاهرية أن يجعل من الحارة إطارا لتاريخ المجتمع المصرى منذ بداية هذه القرن حتى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، واصفا ومحللا بنيته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وعوامل التغير الاجتماعى التى أثرت فى تلك البنيات وظواهر هذا التأثير من خلال تصويره الروائى لجوانب مجتمعه .

وقد اهتم نجيب محفوظ فى (حكايات حارتنا) برصد أحداث ومواقف الفترة الزمنية الموكبة لثورة ١٩١٩ حتى وفاة سعد زغلول ١٩٢٧ . وقد قدم د . كمال الدين حسين تحليلا دقيقا لحكايات نجيب محفوظ فى هذا العمل الفنى من أعمال نجيب محفوظ محللا كل حكاية وموضحا أحداثها ، وفنية هذا الكاتب العالمى فى صياغة تاريخ مجتمعه وأحداثه صياغة فنية متميزة وبأسلوب عربى رصين يتراوح بين بساطة الكلمة وعمق دلالتها ، كما تمثل نجيب محفوظ أيضا فى هذه الرواية أسلوب الحكايات الشعبية فى شكل النوادر الشعبية ، حيث صاغ بعض المواقف فى حكايات قصيرة موجزة ساخرة .

وقد قدم د . كمال الدين حسين ملخصا لحكايات حارتنا موضحا ما تقدمه كل حكاية من عناصر اجتماعية وتاريخية مبينا فى الوقت نفسه العادات والتقاليد التى تسود الحارة ، التى تعد عنده بمثابة صورة مصغرة للمجتمع المصرى ككل ، المجتمع المصرى بثقافته الشعبية التى تمثلها أديبنا الكبير فى وجدانه فجاءت صورة صادقة معبرة عن هذا الشعب العريق .

ويقدم الدكتور / ابراهيم أحمد شعلان دراسة نقدية لكتاب الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس (مجتمعنا .. فى تيار البحث حول الشخصية المصرية) الذى صدر عام ١٩٦٥ ، حيث يحلل د . شعلان فى هذه الدراسة موضوعات هذا الكتاب على أساس محورين أساسيين هما : المحور الاجتماعى والمحور الأدبى .

يتناول المحور الاجتماعى الواقع الطبقي لمصر والعادات والتقاليد التى تنظم أشكال العلاقات الاجتماعية ، وأنماط السلوك الاجتماعى ، وما واجه هذه العادات والتقاليد من تغيرات ترتبط بالتغير الثقافى والاقتصادى والسياسى الذى مرت به مصر .

كما أوضح الكتاب دور الفلاح المصرى فى الحفاظ على الكيان الاجتماعى المصرى ، ودور القرية المصرية فى الحفاظ على السمات الرئيسية للشخصية المصرية ، حيث قدم المؤلف نماذج من تلك العادات والتقاليد مما يمارس فى المناسبات العائلية أو الاحتفالات العامة مثل الموالد ، الى غير ذلك من أنماط الممارسات العامة فى القرية أو المدينة .

وتناول الكاتب المحور الثانى الذى يقوم عليه الكتاب : وهو المحور الأدبى أو الثقافى موضحا الدور الذى قام به التاريخ الشفاهى للأمة ، من تعبير عن المجتمع من الداخل ، وبخاصة فى أشكال التعبير الأدبية الشعبية بقيمتها الفنية والجمالية ، فالأدب الشعبى هو التعبير المباشر عن فكر هذا المجتمع ، وفيه تدرج أحلام الشعب المصرى ومثله وتجاريبه .

والثقافة الشعبية هى الأساس عند الدكتور يونس الذى اعتمده فى محاولة دراسة نفسية المجتمع ، والثقافة - فيما يرى - لا تعنى التراث المدون فى الكتب فقط ، ويرفض الرأى الذى ينادى بانقسام المجتمع الى مثقفين وغير مثقفين ، ويذهب الى عدم صحته .

كما تناول الكتاب أشكال الأدب الشعبى من فنون الملاحم العربية وأشكال الأدب الريفى وأدب المدينة ، واللغة واللهجات .

وفى النهاية ما زال الكتاب الذى صدر منذ نحو ربع قرن من الزمان يشكل ركيزة أساسية من إرثنا دراسة الشخصية المصرية والنظر الى المجتمع المصرى من خلال ابداعاته الأصيلة ومكوناته الثقافية التاريخية .

وفى مجال اهتمام الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس بدراسة الأساطير يتناول

الباحث / ابراهيم حلمي هذا الجانب المهم من اهتمامات الدكتور يونس ، مبينا الدور العلمي الذي قام في ربط دراسات علم الفولكلور في مصر بعلم الأساطير ، وهو دور رائد تصدى له أستاذنا الدكتور يونس بصبر ومثابرة .

فالعالم الذي يريد أن يتخصص في الفولكلور يجب عليه أن يكون من الدارسين الثقة للأساطير العالمية مثله في ذلك مثل دارس الملاحم الشعبية كما أن كثيرا من العادات والتقاليد ترتبط في أصول ممارستها بالأساطير .

وقد تناول الباحث / ابراهيم حلمي في دراسته لمنهج الدكتور / يونس في دراسة الأساطير مناهج البحث والمدارس المتعددة التي قدمها وشرحها د . يونس فيما كتبه عن الأساطير العالمية ، وما قدمه من دراسات عن الأساطير العربية حيث يرى الدكتور يونس أن بقايا من العناصر الأسطورية ما زالت حية في تراثنا الثقافي ومعاشة في حياتنا اليومية .

وعن حكاية (الصياد والعفريت) يقدم لنا الأستاذ / عبد التواب يوسف دراسة مقارنة لهذه الحكاية كما وردت في ألف ليلة وليلة ، و « حكاية الشبح في الزجاجة » التي وردت ضمن مجموعة الأخوين جريم للحكايات الشعبية الألمانية .

والعملان من أجمل القصص التي فتنت الأطفال شرقا وغربا ، فقد أقبلوا عليها في لهفة بالغة ، الأمر الذي دفع كثيرين الى إعادة صياغتهما بصورة أو بأخرى ، بل استوحى منهما البعض عددا كبيرا من الأعمال الحديثة والمعاصرة .

ويرى الأستاذ / عبد التواب يوسف أن استخدامنا للحكايات الشعبية للأطفال والكبار يجب أن يتسم بحذر شديد ، ولا بد لمن يتجاسر على الاقتراب منها من قدر كبير من الوعي والفهم لهذه الأعمال الكبيرة التي ما كان لها أن تعيش لولا ذلك القدر الفريد من الحكمة المبثوثة فيها ، والتي قد لا نتبينها الا بعد دراسة طويلة متأنية وتمثل حكايتي (الصياد والعفريت)

و (الشبح في الزجاجة) في مجملهما حكاية الصراع بين (المارد) و (الانسان العاوي) وهو موضوع مطروح - كما يقول الكاتب - في كل الحكايات الشعبية ازاء ذلك الخوف الذي يعتري الصغار في مواجهة الكبار ، ولا يرى الأطفال من سبيل للافلات من سيطرة العمالة اللهم الا بخداعهم والتفوق عليهم بالحيلة والخداع . ويقدم الأستاذ / عبد التواب يوسف تلخيصا دقيقا للحكايتين في النهاية .

وفي دراسة (المقاطع المنغمة في الحكاية الشعبية المصرية) يقدم الأستاذ / عدلى محمد ابراهيم الصياغة الفنية للغة الفنية التي تتم عن طريقها رواية أى شكل من أشكال التعابير الشعبية .

ففي الحكايات الشعبية نلاحظ أن بعض هذه الحكايات يعتمد الى حد ما على صياغة بعض الأحداث أو العناصر في كلمات لها قافية تؤدي بطريقة منغمة . وقد تناول الأستاذ / عدلى ابراهيم نماذج من هذه الحكايات التي وظفت فيها المقاطع المنغمة بشكل واضح .

يشير الكاتب تساؤلا مهما حول مدى اعتماد الحوادث في الماضي على الشعر الشعبي ، وهل كانت تمزجه بالنثر ؟ وهل كان المؤدى أو راوى الحكاية الشعبية مثله مثل مغنى السيرة يؤدي ويغنى في الوقت نفسه ؟ ومن خلال النماذج الثمانية لحكايات شعبية مصرية يطرح الكاتب اجابة لهذا التساؤل المهم في دراسة اشكال التعبير الفنية في الأدب الشعبي بعامة والحكايات الشعبية بصفة خاصة .

وفي مقال (الأغنية الشعبية .. قراءة في أشكال الدلالة) يشير الباحث وليد منير تساؤلا حول هل هناك ما يمنع من تحليل الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شعريا جماعيا بدءا من المعطيات نفسها التي توجه مسارنا نقادا أو باحثين عند تحليل النص الشعري لمبدع فرد ؟ وعلى هذا الأساس يحلل في مقاله نماذج من الأغاني الشعبية المصرية التي تؤدي في مناسبات متنوعة ، مبينا أن من وظائف الأغنية الشعبية الكشف عن صورة بناء المجتمع .

وفي مجال (الألعاب الشعبية والمهارات الجسميه والسيرك) تواصل المجلة نشر دراسة الأستاذ/احمد رشدي صالح عن هذا الموضوع الذي سبق ونشرت المجلة الجزء الأول منه في العدد الاسبق (٢٤) ، وفي هذا الجزء من الدراسة يتناول الأستاذ/رشدي صالح ألعاب السيرك من حيث أنها ألعاب خارقة للعادة ، أي أنها لا تندرج تحت ما نسميه بالألعاب البسيطة ، كما أنها تعتمد في التدريب على القيام بحركات جسميه خارقة للعادة أيضا ، كما أنها تمتزج بفنون أخرى منها فنون التهرج والرقص والغناء .

وقد أوضح الأستاذ رشدي صالح أنواع هذه اللعاب وتاريخها وأشكال أدائها ، كما شرح فنون التهرج والفكاهة الشعبية وما تضمنه الأدب الشعبي من فنون النوادر المرحية والطرائف الساخرة والنكات على اختلاف فنونها ، وفنون الكاريكاتير والرسم الشعبي الساخر .

كما تضمنت الدراسة شرحا لهذه الفنون ومجالاتها وأصولها التاريخية ، وما ورد في كتب المؤرخين العرب من وصف لها ، وما تضمنته دواوين وقصائد الشعراء من تسجيل لكل هذه النوادر الساخرة ، أو وصف لبعض الأحداث التي تثير السخرية والضحك ، كما أورد نماذج أخرى من أعمال الكتاب الظرفاء والمثقفين أهل الفكاهة وأصحاب الطرائف الشهيرة .

رحم الله الأستاذ/رشدي صالح وجزاه الله خيرا عما أضافه لدراسات المآثورات الشعبية المصرية بمجالات متعددة من البحوث الرائدة في معرفة خصائص وأنماط الابداع الشعبي المصري .

وعن (التراث الشعبي والأوبرا) يقدم الأستاذ / صفوت كمال بعض العروض الفنية التي قدمت خلال هذا الموسم على المسرح الكبير بالمركز الثقافي القومي - دار الأوبرا المصرية - والتي تضمنت جوانب من التراث الشعبي العالمي ، وبخاصة عرض المسرح الياباني التقليدي (الكابوكي) الذي يعتبر من العروض الفنية التقليدية المتميزة في التراث الدرامي الانساني

كما تضمن مقال الأستاذ / صفوت كمال عرضا وتحليلا لما قدمته فرقة الرقص الهندي الشعبي من عروض تميزت بها الهند في فنونها منذ القدم حيث تحمل هذه العروض الأصول التاريخية البعيدة لتلك الرقصات في أداء درامي له دلالة الشعر الغنائي المصاحب له كما يحمل في مضامينه التعبيرية دراما القصة الاسطورية التي يرويها الراقص أو الراقصة بالحركات الايقاعية .

كما تضمن المقال عرضا لبعض العروض العالمية الأخرى التي تناولت موضوعات من التراث الاسطوري العالمي ، مثل العرض الألماني للاسطورة الاغريقية (سيزيف) ، وعرض فرقة باليه القاهرة لجوانب من الاسطورة العراقية جلجاميش علاوة على عرض الفرقة الاندونيسية عن ملحمة (رامايانا) تلك الملحمة الكلاسيكية التي تعد تعبيرا فنيا متكاملا غنيا بالمواقف الدرامية والأحداث والصراعات ، حيث تعد من أكمل وأقدم الملاحم الانسانية وتتكون من أربعة وعشرين ألف بيت من الشعر في اللغة السنسكريتية القديمة .

وأبرز الأستاذ صفوت كمال في مقالته ارتباط فن الأوبرا منذ نشأته في أواخر القرن السادس عشر بالتراث الشعبي الانساني من خلال الأساطير والحكايات الشعبية العالمية .

وعن العمارة الشعبية المصرية في مدينة القاهرة وما تزخر به من فنون تقليديه تحقق التواصل الثقافي في الابداع الشعبي المصري يتناول المهندس / محمود مصطفى عيد موضوع (التزاوج الفني في منزل شعبي بمنطقة « أبو العلا » بالقاهرة) حيث قام بدراسة هذا المنزل القديم وما يتميز من نقوش زخرفية وأشغال خرط الخشب في المشربيات التي تزين واجهاته .

ويحلل المهندس / محمود عيد تلك الزخارف موضحا مكوناتها الفنية وأصولها التاريخية داعيا الى الحفاظ على هذا المنزل وغيره من البيوت الشعبية التي تعتبر ثروة قومية في حد ذاتها ، وبخاصة أنها تعاني من سوء الاستخدام وعدم الرعاية أو الصيانة .

وقد أوضح المقال مدى ثراء هذه المناسزل بفنوننا التقليدية وتراثنا الحضارى ، كما اظهر شدة الحاجة الى الحفاظ على هذا التراث الفنى الذى يتعرض للاندثار . والمقال برسومه التوضيحية وصوره الفوتوغرافية بعد دعوة لمحافظة القاهرة ووزارة الثقافة لرعاية هذا النمط من المنازل الشعبية الفنية قبل أن يندثر .

وفى مجال (لعب الأطفال الفخارية والخزفية وانعكاساتها على فنوننا التشكيلية الشعبية المعاصرة) تتناول الدكتورة / مها دحمود الشال هذا الموضوع ، حيث تتبع تلك اللعب بأشكالها المختلفة عبر حقبة التاريخ المصرى البعيد ، فلقد عثت الحضارة المصرية القديمة بلعب الأطفال المنفذة من الطين ، حيث تم العثور على كثير من هذه اللعب على هيئات متعددة ، فى أشكال تعبر عن أنواع مختلفة من فصائل الحيوانات والطيور والعناصر الأدمية ذات السمات الخاصة التى تتميز بصفتها الفريدة المتميزة .

وقد قدمت الدكتورة مها تحليلًا لأهم الملامح البارزة فى لعب الأطفال الشعبية المصرية القديمة ، من حيث بساطتها ورقتها ورمزيتها، الى غير ذلك من خصائص فنية حرص الفنان المصرى القديم على تحقيقها فى تلك اللعب الفخارية . ثم تناولت هذه اللعب فى التراث القبطى وخصائصها فى تلك الحقبة التاريخية التى شهدت تأثرا بالحضارة الرومانية ، وكيف أن هذه اللعب تميزت بالبعد عن الواقعية واللجوء الى التعبيرات التجريدية والنزوع الى الجانب الرمزي مع مراعاة البساطة العامة فى الخطوط والمساحات والكتل والاعتماد على التعبير الحر ، وغير ذلك من خصائص هذه الحقبة التى برزت فيها الروح الشعبية، وظهرت خلالها المسحة الدينية فى كثير من المنتجات الفنية .

وفى تراثنا الاسلامى أوضحت الدراسة قيمة الفخار والخزف وانتشاره وتطوره وخصائصه الفنية المتميزة بأنماطه المتعددة وأهم السمات التى تميزت بها لعب الأطفال فى الفن الاسلامى فنيا وتقنيا ، وكيف اتسعت

رفعة الأعمال الفخارية الفنية ابان الحضارة الاسلامية ، والى أى مدى ركز الفنان الاسلامى على الجانب التعبيرى القوى عند تمثله لمقتضيات اللعب مع اخضاعها لطبيعة الأطفال وميولهم .

وقد تناولت الدكتورة / مها الشال هذا الموضوع تناولًا وافيا موضحة دور هذه اللعب فى تربية الأطفال وأهمية توظيفها من جديد فى عمليات التربية الفنية والتعليم فى المدارس ، كما قدمت اقتراحاتها لتحقيق المنفعة العامة والتربوية من تطوير تلك اللعب واستخدامها .

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ / مراد عبد الرحمن مبروك عرضا لكتاب (استلهم الينبوع .. المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية) وهو الاتجاه الذى أخذ فى التبلور فى الآونة الأخيرة فى التوجه نحو العناصر التراثية ، سواء كانت هذه العناصر تراثا أسطوريا أم فولكلوريا أو دينيا أو تاريخيا ، بغية استلهم هذه العناصر وتوظيفها فنيا فى نسيج العمل الأدبى ، وهو الأمر الذى جعل العديد من الدراسات الأدبية والرسائل الجامعية تتجه الى دراسة هذه الظاهرة . ومنه هذا العرض لتلك الدراسة للأستاذ عبد الرحمن بسيسو التى تتناول قضايا الواقع العربى الراهن بشتى صورته وأشكاله من خلال الرواية الفلسطينية التى وظفت التراث الشعبى توظيفا فنيا .

وفى هذا العرض يقدم الأستاذ / مراد مبروك تحليلًا متأنيا للدراسة موضعا لتبويبها ومتعرضا للأعمال التى تناولها الكاتب فى ثنايا دراسته التى تزخر بمختلف الأنواع الشعبية من خلال الأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية التى يعود أغلبها الى الحضارة الكنعانية الفلسطينية القديمة ، حيث كانت هذه المصادر محورا لكثير من الأعمال الفنية الروائية المعاصرة التى تمثلها الروائيون الفلسطينيون لتحمل هموم الجماعة القومية .

وفى جولة الفنون الشعبية بالمجلة يقدم الدكتور / هانى جابر عرضا لبعض أعمال الفنان / وفيق المنذر ، اختار لها عنوان (المرأة الشعبية فى عيون الفنان وفيق المنذر) حيث

تقف المرأة الشعبية كلامح ومعان خلف
موضوعات هذا الفنان والوانه •

فأول ما يلفت النظر فى أعمال الفنان المنذر
هو الانفعالات البادية بثقة على وجوه النساء ،
كما أن جسم المرأة هو أيضا من أبرز ما فى
لوحات المنذر ، فالمرأة عند الفنان تشكل
جزئية محورية فى خياله الفنى لها معالمها
الفنية والجمالية •

كما تتضمن الجولة أيضا عرضا للاحتفالات
التي أقيمت فى ذكرى « يوم الأرض » الفلسطينية
وما تضمنته هذه الاحتفالات من عروض الفنون
الشعبية الفلسطينية ، وقد تناول الباحث /
ابراهيم حلمى هذه العروض بالوصف والتحليل
موضحا أهمية الفنون الشعبية فى التعبير عن
وجدان الانسان الفلسطيني وكفاحه من أجل
تحرير أرضه السليبة •

ومع دخول شهر رمضان المبارك يقدم
الباحث / صفوت عبد الحليم على عرضا لأنواع

الفوانيس التي تصنع بمناسبة هذا الشهر
الكريم وأشكالها مبينا أن الفانوس الشعبى
المصرى الملون أصبح سمة مميزة لاحتفالات
المصريين بليالى شهر رمضان المبارك •

فالفانوس يعطى ليالى شهر رمضان فى مصر
حيوية وبهجة ، وله تقاليد وأغانيه الخاصة ••
كما تعددت أشكال الفوانيس وتنوعت حتى
أصبح لفانوس رمضان أكثر من عشرين شكلا
تتنوع فى أحجامها وفى وظيفتها الفنية والجمالية
احتفاء بهذا الشهر الكريم •

وفى نهاية الجولة يقدم الباحث / عادل ندا
عرضا لرسالة الماجستير المقدمة الى المعهد
العالى للفنون الشعبية باكاديمية الفنون ، والتي
أعدّها الباحث / وهيب محمد كبيب عن اللعب
بالعصا •• وتتضمن الرسالة دراسة للعناصر
الدرامية للتخطيط باعتباره مصدرا أساسيا من
مصادر الإبداع الشعبى المصرى •

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة العامة للكتاب

الثمن : ١٠٠ قرش

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٣٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

الفنون الشعبية

التشكيلية

أداة أساسية للكشف عن الحقائق الكونية والقيم الجمالية

محمود النبوى الشال

من أهم السمات التي نلمسها في الفنان الشعبي التشكيلى بخاصة وفى بعض الفنانين الآخرين بعامة أنهم يكترون من النظر والتأمل فى آفاق هذا الكون الفسيح الذى يسعهم ويسع جميع المخلوقات التى تعيش بين ظهرائه بعين مفتوحة وحس عميق وبصيرة واعية بغية القاء الأضواء والسعى الى ادراك الحقائق الكامنة خلف كل مظهر من مظاهرها .

وكثيرا ما يركز الفنان الشعبي على قطاع بعينه من قطاعات الحياة المحيطة به كى يكشف بمحض تفكيره عن جوهر الحقيقة التى يتميز بها ذلك القطاع ، وهكذا نرى حرصه الذى لا ينفك من متابعة الرؤية لاستلهاام هذه الغاية وللوصول الى السر العظيم الذى يساعد فى الهامه وتطلعه الى الحقائق الفنية الشعبية من وراء الغيب . وكلما أخذ الفنان الشعبي التشكيلى نفسه على مأخذ الجد فى تجربته الصادقة مع العمل الفنى ، فانه لا يشعر بمجرد السرور والمتعة والتأثير فحسب ، بل بقدر ما يحرزه من معرفة وتعلم المزيد من ادراك الطبيعة وحقيقتها الانسانية فى أبعاد أغوارها وأعماق أبعادها ، وما يكشف اللثام عنه من آيات الحكمة وغرائب الأسرار وعجائب الصور التى يحار فيها العقل الذى ينفذ الى جوهرها من خلال تجربة الفنان الشعبي الملهم ، الذى يؤمن بالحقيقة الفنية التى يستخلصها ويعبر عنها بكل ما يملك من قدرة إيمانية وشفافية روحية .

وبوسعنا فى هذا المجال أن نقدم عرضا واضحا ينير أمامنا الطريق عبر تاريخ الفنون الشعبية التشكيلية ومن خلال رحلة الفنانين الشعبيين على مر أجيالهم المتعاقبة . ومع ذلك فهناك من يزعم أن الفنان الشعبي التشكيلى لا يعرف شيئا عن الموضوعات التى يصورها ، وأن الفن الشعبى التشكيلى فى حد ذاته ما هو الا ضرب من ضروب

ومن هنا يكون للفنان الشعبى الفضل فى ازالة تهمة السطحية والتفاهة والسذاجة عن العمل الفنى ، مؤكدا نفاسته وقائدته وجدواه ، كلما مارس تبعته فى الكشف عن الحقائق المرتبطة بالحياة التى يفشل غيره فى الحصول عليها والانفعال بها ، والاحساس بأهميتها ك مطلب حيوى لاغناء عنه .

الدهو والعبث ، واستهلاك الوقت ، وتبديد الطاقة التى يتمتع بها الفنان باهدار نشاطه وجهده ، وأن حصاده يصبح فى النهاية عديم الجدوى ، على حين نجد من يقول بعكس ذلك ، ويخلعون على الفن والفنان الشعبى التشكيلى أهمية خاصة وقيمة رفيعة ، حيث أن هذا الفنان يملك القدرة بطبيعته وفطرته ، كما يملك حسن الاستعداد للتعبير عما هو متسم بالكليّة والشمول فى ظل السلوكيات الحميدة والأخلاقيات القويمة .

وحيثما نمس حقيقة الفن الشعبى التشكيلى فلا بد أن نميز بين حقيقتين ، الأولى هى حقيقة الواقع وصورة الطبيعة الوصفية كما هى دون تغيير ، والفنان الشعبى ليس من فلسفته ولا من شيمته أن يعول على هذه الحقيقة الواقعية المبنية على المطابقة ، بقدر ما يتجه بعمله الى حقيقة فنية أخرى من نوع خاص ، يميزها عن الحقيقة المنظورة المباشرة ، لأن الفنان الشعبى يتمتع بتفكير خاص متميز ، كما يعتمد على قدرته على العطاء الفريد بسخاء ، وعلى حل مشكلة الرؤية المباشرة والنظر العادى المألوف الذى اعتاده كثير من الناس ، موازنا بنظرته الحرة المجردة التى تبتعد عن كل ما يشبه التقليد والمجارة الآلية ، وعما يتمشى وهذا النسيج ، وتلك هى لغة الفن الشعبى فى التعبير عن الحقيقة الفنية ، وهو مما يحسب للفنان الشعبى لا عليه ، اذا أردنا أن ننصفه وننصف الحق معه ، وأنه بهذه المنزلة لا يكون كاذبا ، لأنه يثبت بذلك مدى ايجابيته وقوة شخصيته ، ويلقى عن كاهله صفة التقليد والنسخ من الطبيعة ، كما يزعم البعض ، ولكنه صادق مع نفسه وحسه .

والفن الشعبى فى حقيقة الأمر ما هو الا مزيج من واقع منظور يتم اختلاطه وانصهاره مع الرؤية الذاتية الخالصة التى يختلف فيها فنان عن فنان آخر ، وهنا نجد أن العمل الفنى الشعبى التشكيلى الناتج نسيج وحده ، واستبصار جديد ، وعمل غير مسبق ، وليس مسابقة حرفية آلية مطلقة للواقع التقليدى المألوف ، ومن ثم فإن الفنان الشعبى التشكيلى يلجأ الى صبح انفعالاته الذاتية بصبغة موجبة لا سالبة ، ويلبس أشخاصه وعناصره كسوة جديدة على هياكله الأصلية وبهذه المنزلة يحقق نزعتة وفلسفته من أن الفن ليس

فى وقت من الأوقات ترديدا للطبيعة كما هى ، أو إعادة مسلماتها الى ما هى عليه ، ولكنه أبعد من ذلك بكثير لأنه يكتسب موضوعاته معانى جديدة تسقط الغموض والتعقيد عنها ، فتبدو عليها وحدة تشكيلية تعبيرية لهذا العمل فى تنظيمه الشكلى له رنينه ووقعه المنبثق عن نبض الفنان وروحه الأصيل ، وهنا تبدو عظمة العمل وعمقه ، ويتسع المقام فى قائمة المعانى الى أبعد حد عن طريق هذا التمييز بين الظلال الفرعية الدقيقة المشتقة من الحقائق الفنية والجمالية .

وربما يكون من المفيد ، ونحن نتحدث عن الحقيقة الفنية التى يضطلع الفنان التشكيلى بالكشف عنها لوضع أيدينا عليها أن يهيب لها فرصة المعالجة والتبسيط ، اذا كان هذا التعبير قد ادى فى بعض الأحيان الى نوع من أنواع الخلط والابهام ولنطلق على الحقيقة الفنية « الأحكام الشكلى » فاذا ما تناولت العمل فلدينا لفظ العميق والمتكامل للدلالة على الحقيقة الفنية ، أما التعبير اذا كان فارغا أو سطوحيا أو تافها ، فانه لا يكتسب أية صفة فى عداد الموضوع الفنى على المستوى الواقعى ولا على المستوى التقويى .

ان الحقيقة الفنية - نظرا لأهميتها - فانها نكتسب الاعجاب وتنال الامتداح من حيث معناها ومبناها ، ومن حيث قيمتها التى تحمل الجميع على التسليم بسيطرتها على النفس لأنها ليست الا تعبيرا حيا عن الجوهر الحقيقى الكامن فى كل عمل فنى له جماله وجلاله ، ونحن حين نعلى قدر الفن الشعبى فسيكون ذلك على أساس القيمة النابعة من الحقيقة الفنية فى حد ذاتها وتحط من قدر ما هو رائع بحق فى عالم الفن ، على أن قيمة الحقيقة الفنية لا تقتصر على مجرد اشعارنا بالرضاء النفسى والجمالى ، وهى تكسبنا قيما أخرى مساوية فى أهميتها القيمة الحقيقية فى حد ذاتها .

ومن هنا نستطيع أن نقول ان الحقيقة الفنية قائمة ومقررة مؤكدة الوجود المضى فى الفن الشعبى ، وأنه من غير هذه الحقيقة لا يكون فنا الا بها والكشف عن وجودها ومشولها والاهتمام الى آثارها وكلما كانت الحقيقة الفنية تعبيرا بعيدا عن التأكيدات الواقعية المباشرة كلما بعد عنها الزيف والضالة ، وبرز فيها المعيار الجمالى .

ان الفنان الشعبي التشكيلي وهو يبحث عن الحقائق من خلال تجربته الفنية انما يبذل في هذا السبيل جهدا ضخما ، ويحاول أن يشكل موضوعاته مستخدما في ذلك عددا غير قليل من الرموز والصفات المعنوية التي توضح عن طريقها بالتنسيق ما يكونه في خياله من حقائق وصور تشتق من الواقع ، ولكنها بعيدة عن محاكاته ، وتكتسب في ثنائياها لغة تعبيرية يترجم بها مشاعره الذاتية ، وقيما يريد أن يثيرها أمام المتلقين من فكر ووعي وهو يتجشم قدرا غير قليل من الصراعات النفسية حول هذه الحقيقة التي هي ضالته وأمله . وهو في ابان هذه التجربة لا يستسلم للمظاهر المادية الواقعية ، وانما يخضع لناموسه الخاص حتى لا يهدم نفسه بنفسه عن طريق تفريغ ذهنه من كل المؤثرات والقوى التي يحرص على الحد من غلواتها لمواجهة كافة الضغوط التي قد تواجهه .

ولعل من الضروري أن نحافظ على منجزات الفنان الشعبي التشكيلي الذي يحافظ بدوره على هيكل الحقيقة الفنية مخافة التردى في الحضيض عن طريق الالتصاق بالأهمية التقليدية التي هي أقل شأننا وأهون قدرا من أهمية الحقيقة الفنية . الأولى وهي وليدة المطابقة البحتة والنظرة المحدودة التي لا ترقى بحال من الأحوال الى ما يصل اليها الفنان الشعبي بروح التأمل والاجتهاد والسعى الدائب الى اضافة التنمية واثبات الذات في ضوء الحالة النفسية الشعورية التي يتقمصها الفنان الشعبي والتعبير الذي يتوخى فيه الدقة والاحكام ، لأنه بهذه المنزلة يخلق تجربة جديدة انفعالية منظمة على طريقته الفريدة المميزة .

ومن ثم يبدو التباين بين المعنى الذي يكسوه الحقيقة الفنية في عمقه وأصالته وتوعيته وبين المعنى الآخر الذي يبدو في النظرة الواقعية الملتزمة التي لا تعدو هذا الواقع المنظور ولا تند عنه .

وفي تعقينا للحقيقة الفنية نجد أن لها دورا أساسيا في تطلع الفنان الشعبي الى كشفها

بوصفها سمة جوهرية ذات دلالة محسوسة ، وليست عرضية أو طارئة ، أو ضئيلة الشأن بالنسبة للموضوع الفني وهذا يدفع الفنان الشعبي دائما الى ضرورة معرفة أبعاد البيئة التي تقع فيها والأحداث الحيوية اليومية ، وأنواع الأشخاص الذين يتحركون على مسرحها ، وكل ذلك بجهد الفنان الشعبي الخاص والذي يبلور من خلال ذلك التجربة الجمالية الخلاقة التي تصبح هي الحقيقة الفنية الانسانية وهذا بدوره يجعل للفن الشعبي مهمة معرفية تلخيصية ذوقية موازية لما هو قائم بالنسبة للعلم والفلسفة والموسيقى والأدب والشعر .

وعلى هذا نجد أن الفنان الشعبي التشكيلي بوسعه أن يقدم إلينا من خلال ممارسته لعمله تفسيراً للتجربة البشرية الممتدة الجذور يفترض أنه صحيح ، وبذلك يستكمل أطراف العلم الشعبي والمعرفة التي تتسم بالصدق والصفاء والنقاء ، وهذا يتجلى واضحا فيما يسفر عنه كشفه للحقائق التي قد يعجز العلم التقليدي أن يبلغه وأن يصل اليه على هذا النحو ، وإذا شئمة اختلاف ملحوظ وفروق ملموسة بين الحقيقة الفنية والحقيقة العلمية ، وأيضا فان الحقيقة الفنية التي يتبناها الفنان الشعبي التشكيلي ويعبر عنها بلغته الشعبية المتحررة من قيود الصنعة ، تختلف من بعض الوجوه والنواحي الهامة عن العلم الاصطلاحي المؤلف ، كالاختلاف بين الكلام بلغة الفن التشكيلي والعلم البحت .

العمل الفني مشنحون بالانفعال ، بينما الدراسات العلمية ليست كذلك - العمل الفني يكشف عن فردية الفنان قائما بذاته على حين أن النظرية العلمية تعتمد ألا تكون شخصية ولكنها نخضع للاستدلال والاستنتاج .

الفن يعتمد أساسا وقبل أي شيء على جوهر التطورات باعتبارها الوسيلة للتعبير عن الحقيقة ، وبالتالي فان الفنان الشعبي التشكيلي حينما يقدم

الينا الكائنات البشرية والنماذج الحية ، انما يقدمها على نحو من شأنه أن يؤكد تلك السمات البشرية العامة ، فانه يعرضها بعيدا عما هي عليه فى الواقع المرئى وانما يتحرى فيه فلسفة الفكر الجماعى والسمات البشرية من خلال منظوره وانتمائه بتفسيره الشخصى المعبر عن الجماعة - وعن المشاعر المشتركة التى لها جذورها القديمة وهو هنا يهتم بالدلالة الموضوعية مبتعدا فى ذلك عن الواقع الوصفى ، الى ندائه الشخصى وبقدر تصويره عن عناصر وضوئاته وتناوله لها وفق مسيحيتها وطبعه .

ان الفن الشعبى التشكيلى يعبر أكثر ما يعبر عن قضايا حيوية واحتياجات هي مرادات المجتمع وغاية مقاصده بطريقة سهلة وبسيطة يكشف فيها عن هدف يتجه الى تحقيقه ومعنى بارز يريد صياغته ولفت الأنظار اليه من خلال خصائصه ورموزه ونسقه المتفرد والتميز بمعالجة أمينة لا افتعال فيها فهي تركز على روح الفنان ومنهجه ومبادئه ومثله ، وقوالبه الفنية المستقلة ومعطياته النوعية وأسلوبه الذى يهدف من ورائه الى تماسك العمل وتكامله .

وعلى هذا تكون الحقيقة الفنية - وهي هدف الفنان الأساسى - هي الجوهر والنوع الأصيل للحقيقة العليا التى تختصر على ما عداها ، وحيث أن كل فنان يتخذ لنفسه اطارا معيناً وطريقة خاصة للنظر الى هذا الكون باستبصاراته البعيدة المدى ، حيث تقع عليه مهمة الابداع بمنطقه التشكيلى الشعبى ، وأسلوبه المتميز الذى يكون له تأثيره البالغ وجذبه الاستهوائى الذى يركز فيه على تجسيد الحقيقة التى كثيرا ما تتسم ببعض التهاويل والمبالغات الطريفة التى تشبه الانتباه وتوقظ الحواس بسحرها ولطافتها بعيدا عن التظاهر والتصنع والحداع ومن هنا كانت الفنون الشعبية التشكيلية بعناصرها وجزئياتها ذات قوة وممتعة وتفرّد للمتلقى وللمتذوق المتعة النفسية والانشراح الذاتى .

وفى ضوء هذه الانطباعات ينبغى للحقائق الفنية بكل أبعادها أن تقيد على أنحاء متعددة وأن تظل دائما ماثرا لبعض القضايا التى لا يجوز

اسقاطها أو انكارها ، وهي النموذج الأمثل للفن الشعبى التشكيلى الهام .

ان الحقيقة الفنية لا تتمثل فى جميع الأعمال الفنية قاطبة ويغلب فيها التفكير العملى مع التفكير النظرى ويتمخض عن ذلك حصاد كبير متنوع يجسده الفنان الشعبى بسماته المتميزة وطابعه الخاص ورؤيته الفطرية الذاتية من خلال خبراته المطردة النماء واستخدامه لوحدهاته وعناصره التى يختارها ويتفرد بها ويستقل باتجاهه الخاص وهذه الحقيقة الفنية التى ننوه بها ليست عنصرا واحدا ولكنها جملة عناصر متعددة يتمثل فيها روح الرقة والرفاهة والطرافة وقوة الخيال مع ما يحمله هذا الفن من شحنات انفعالية ووضوح الدلالة التعبيرية عن الحقائق النوعية التى توحى بها وتتمشى أيضا والموضوع الذى يعالجه عن طريق قيم تشكيلية مجسدة فيه ، وهي ليست المعيار الأوحد للقيمة . وهي ليست فى وضع المنافسة للحقيقة العلمية . انهما معا أقرب الى التعاون منهما الى التنافر ، ولا يجوز أن نغلب احدهما من حيث المنزلة على الأخرى ، والا فهذا التحديد يعتبر من قبيل الاسراف والادعاء فى الحكم والتقويم .

الحقيقة الفنية قائمة وموجودة بالفعل ، ليس فى جميع الأعمال الفنية الشعبية والتشكيلية بل أنها تكمن فى بعض الأعمال الفنية دون غيرها ، وعندما توجد فانها تسهم فى القيم التشكيلية الشعبية الجمالية بشكل أعم وأفضل .

ان كل حقيقة تتميز بلونها الخاص واتجاهها المتميز ، وبطريقتها الجديدة التى تؤدى بها الى توافر الصبغة النفسية العميقة المفرطة ، وبالايماءات الجاذبة والايقاعات المترابطة .

يحمل الفنان الشعبى التشكيلى على عاتقه رنين الصدى فى غير مبالغة للكشف من خلال عمله فى التعبير عن الحقيقة الفنية الخالصة طبقا لعالمه وفق واقعه النفسى والدوقى .

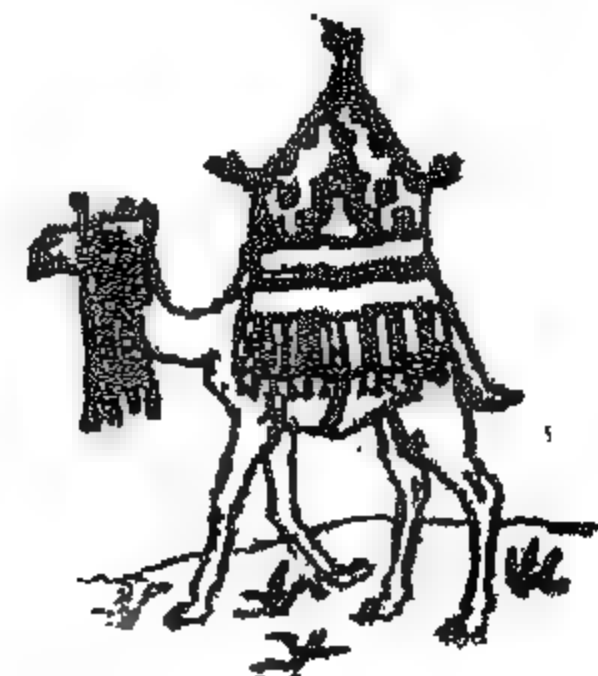
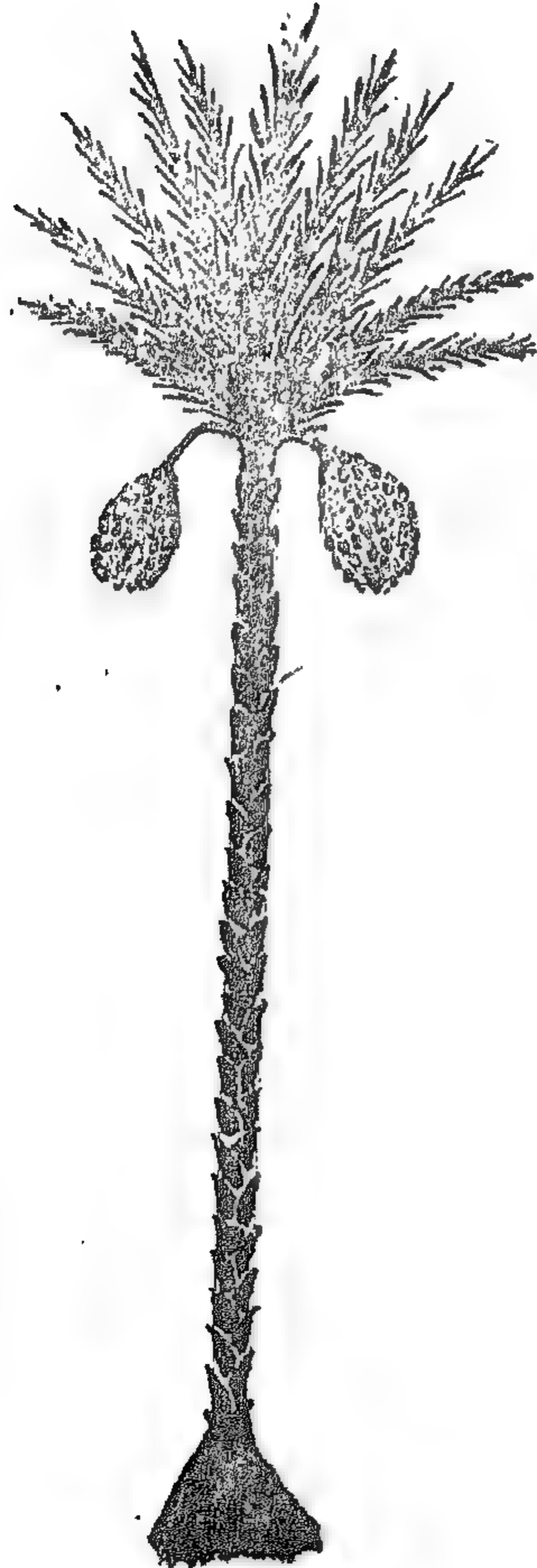
ومن البدهى أن الحقيقة الفنية مهما تكن مجردة أو غامضة فهي تستحوذ على استحساننا ، فضلا عما تقيمه أمامنا من علاقة روحية بين الفن من

جاء الاهتمامات المعرفية والتطلعات الى المقومات
الجمالية .

وأخيرا ففي مجال الحقيقة الفنية في محيط
الفنون الشعبية التشكيلية ، ينبغي ألا نقبل الا
ما هو صحيح ومتسق ، ونرفض كل ما هو باطل
أو زائف .

وفي ضوء هذا الرأي فليس لنا ان نتجاهل
الاعتقاد العلمي والفلسفي والفني وأن نلغي بينها
ما يسمى الحد الفاصل في الحكم بين كل اعتقاد
منها .

جهة وبين الحياة من جهة أخرى ، الا أن قطب
الحقيقة الفنية هدف محقق أمام الفنان الذي
يركز على طبيعة الفن الشعبي وقيمته ، وأنه لن
يكون في أي وقت من الأوقات محاكاة للواقع ،
وفي نهاية هذا المطاف يكون من الضروري أن
نخفف من حدة المعايير الفنية والعلمية التي تشيع
في الأوساط المختلفة حول الحقيقة الفنية التي
يدور حولها هذا الحديث ، مع تمييز الآراء
والمعتقدات القائمة التي قد يشور حولها الجدل من

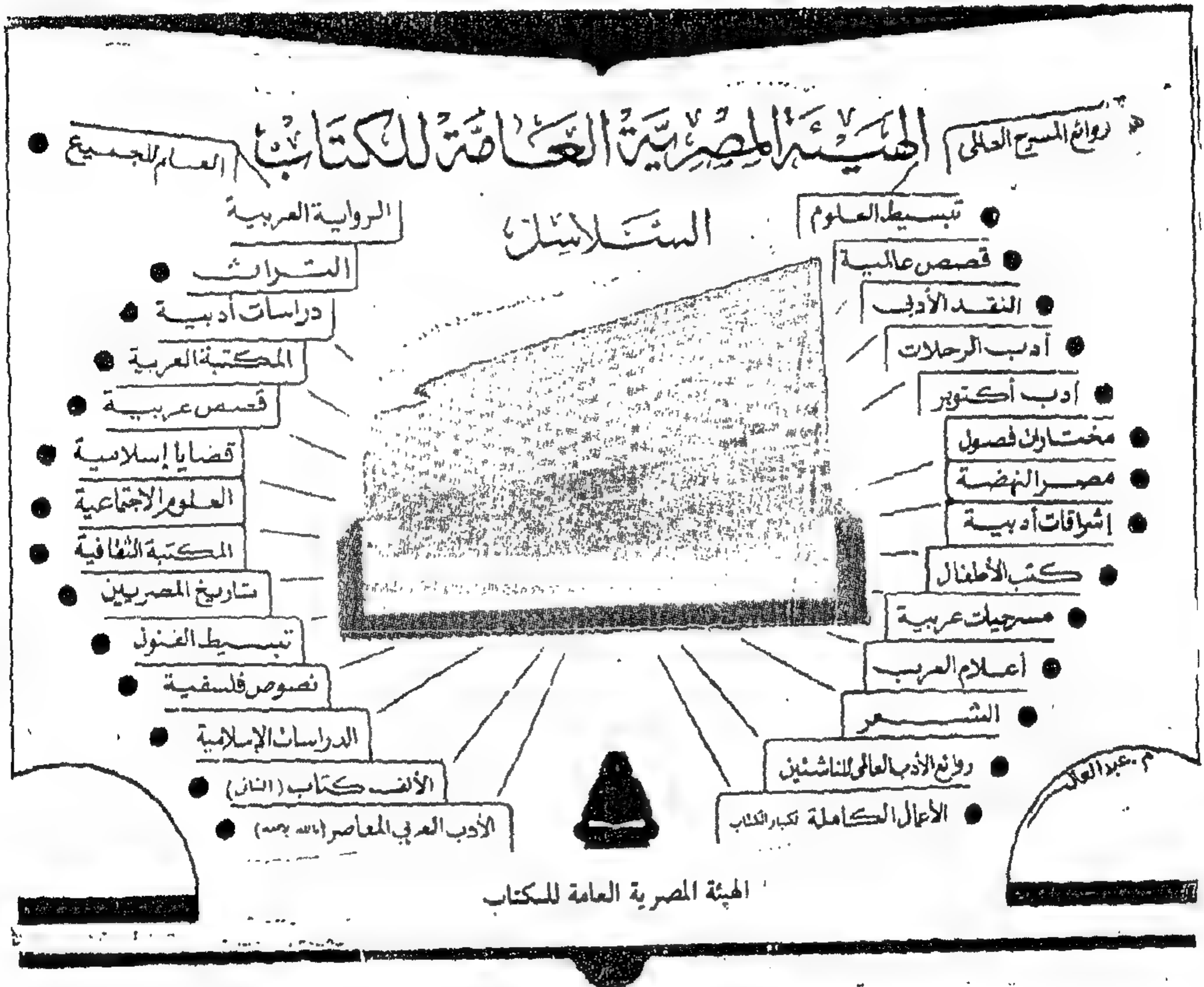


الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تلکس جیبو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -

ت : ٧٧٥٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجاناً أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهي تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



● وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتى القاهرة وابداع

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :-

فصول - المسرح - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة

رئيس مجلس الادارة

أ . د . سمير سرخان



د. سـلـمى عبد الحـزـيز

ضرب المصريون بسهم وافر فى مجال فن المرسـمات ، وبلغوا فيه حدا من التخصص على درجة عالية من الابداع والتخيل ، ومن روعة التصور وجمال اللون ومن قدرة على توظيف الخط بشكل تشكيلى .

وفن المرسـمات فى الثقافة الجمالية المصرية ، هو الحركة الابداعية الاولى فى طريق خطوات تكوين مفاهيم عامة عن « الفن » ولامحه المصرية . وهو الوسيلة التى لجأ اليها الفنان كترجمة مرئية للصوتيات وكلفة تخاطب بينه وبين الطبيعة . وهو الفن الذى جسّد أحلام الشعبين وتطلعاتهم الغيبية .

وفن المرسـمات هو الفن الذى تطور مع تطور الانسان وثقافته وتشكل مع المتغيرات المستمرة ، وأصبح مع التطور قابلا لتشكيل العناصر المستوحاة من الطبيعة ونقلها من التجريد الى التشخيص ، ومن الرمز الى الواقعية ، ثم من اتجاه الزخرفة والتماثل الى التنويع والايقاع ، ومن الرسم بالخطوط الى الحوار بالأشخاص والمعانى وفنان المرسـمات تنفذ أعماله على أنواع من الخامات ، وبأساليب جمالية متنوعة . منها ما هو بسيط فى أدائه ، ومنها ما هو أعمال رائعة وخالدة شديدة التعقيد فى تراكيبها الفنية وذلك فى مجالين أكثر تقدما وموضوعية هما فن الأيقونات وفن المخطوطات . وقبلها ابتدع الفنان المصرى لوحاته الشهيرة والمعروفة بفن البورتية من مدرستى الاسكندرية والفيوم .

وهنا نجد أن الخاصية الأولى التي يتميز بها من المرسومات ، هو خاصية ترجمة التجربة الانسانية في الحياة ، والتعبير عنها بوحدة تشكيلية مفهومة في المجتمع .

وعلى ذلك يكتشف المرء أنه أمام الماضي بعينه بمجموعة اللوحات التي تزخر بروائع الابداع المعبر عن الموضوعات الواقعية التي يتناولها والتي تعتبر مصدرا وقاعدة للعمل الفني .

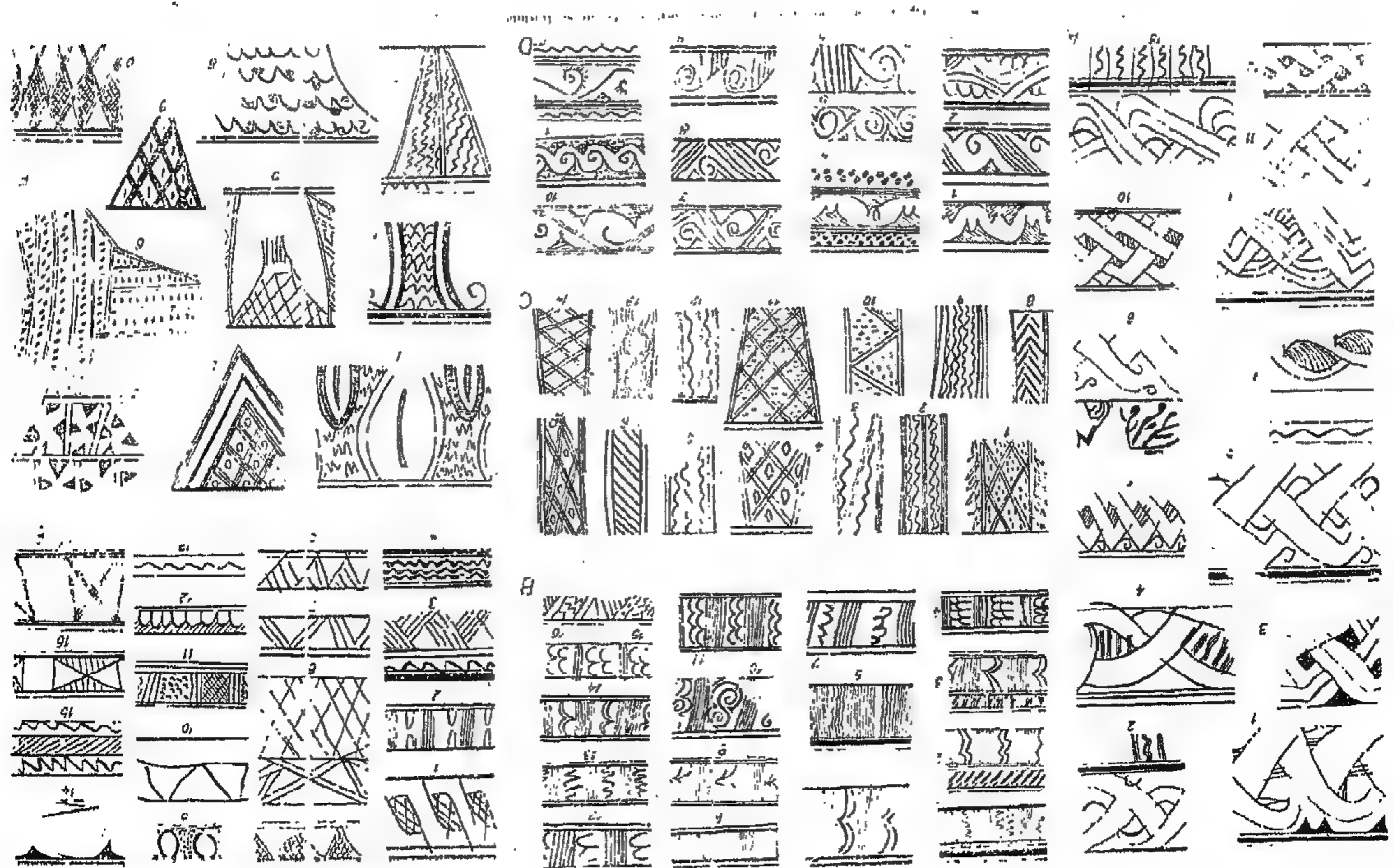
وعندما يشاهد رسومات الوشم والزخارف الجصية والنقوش الخزفية والمعلقات من السجاد والنسجيات المختلفة والباتيك الى جانب اللوحات الفنية في المخطوطات العلمية والأدبية ، يكتشف المرء أنه أمام دائرة كاملة للفكر والفنون والظواهر الثقافية .

وللحق فمادام هذا الفن قد شهد ترجمة لكل ماهو ممارس في ثقافة المجتمع منذ أمد طويل . فان جذوره تمتد امتدادا عميقا في أغوار تاريخ الفن والانسانية الى جانب امتدادها الطبيعي في عمق الابداع الشعبي . علاوة على دوره الواضح في التعبير عن المعتقدات الدينية والخيالات

الشعبية والقيم الترويحية المتوارثة في كل بيئة . ان فذا تختلف وظائفه وخصائصه بهذه الصورة وتنوع معه أهدافه ووسائله الابداعية ، قد يظن البعض أنه ليس بفن رفيع ، بل هو من الفنون الحرفية والتي تحتاج الى مهارة يدوية وخبرة تقليدية . وخصوصا وأنه في الغالب يأتي لصيقا بالانتاج الحرفي الشعبي ليكمل له الجانب الجمالي للشكل . أن هذا الاتجاه النقدي في ذاته ليس أكثر من برهان على أهمية هذه النوعية من الفنون فهو لا يثبت المعنى فيه ، بل يبعث على الانتباه الى الحقيقة الخاصة بأهمية فن المرسومات في الحركة التشكيلية . وتبقى أيضا حقيقة أخرى هي أن فن المرسومات من الفنون التي تنأى في هويتها البيئية بكل وضوح .

وبعد فقد بدأنا موضوعنا عن هذا الفن وفن ذهننا اتجاهاً واقعياً :

الأول : عن خصائص العناصر التشكيلية ومحاورها وتطورها ، وخصائص المأثور الشعبي وانعكاسه في تحديد الشكل النهائي لتلك العناصر ، ودور المد الثقافي التشكيلي وتأثيره



شكل رقم ١



شكل رقم ٣

وعند الإشارة الى طبيعة البناء الفني ، فإننا نعنى خصوصية الاسلوب البنائي لهذا الفن . وهذه الخصوصية تجعل من تلك النوعية من الفنون قريبة من التعبير الشعبى . الى جانب أن هناك عددا آخر من الاعتبارات تؤكد على ذلك ، أهمها :

١ - أن فن المرسومات من الفنون التى تزدهر فى العصور الدينية المختلفة وفى البيئات التى يغلب على ثقافتها الاتجاهات الروحية .

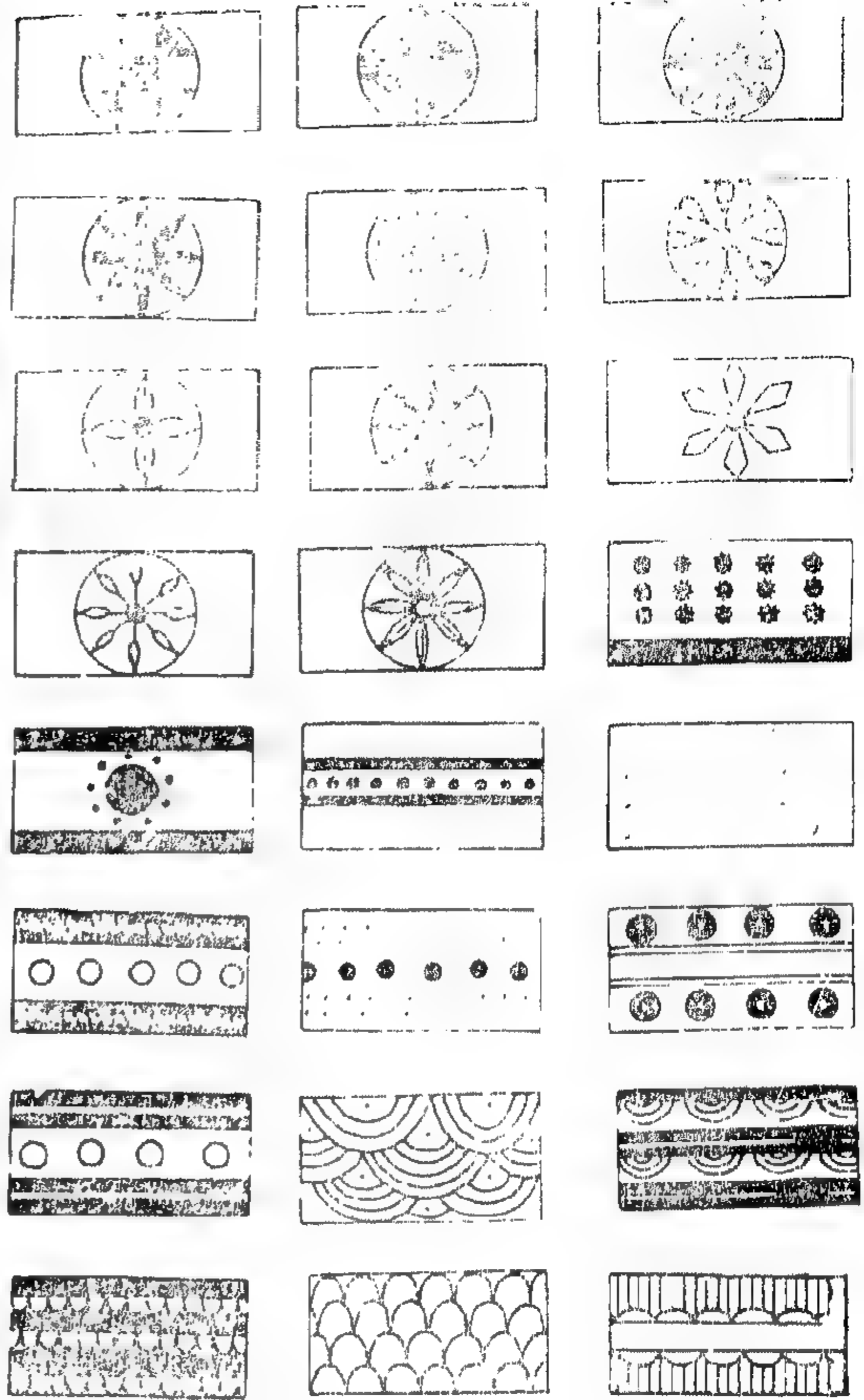
٢ - أغلب التعبيرات الموجودة فى المرسومات تأتي تعبيرا عن الممارسات الشعبية والسلوكيات الحياتية فى أداء فنى خاص .

٣ - العنصر الجمالى فى فن المرسومات تعود أهميته الى الدور الذى يحققه فى العمل الفنى ، من حيث ابراز محاولة التوفيق بين الروحى والمادى وبين الرؤية الاجتماعية وفهم الشعبى لهما .

٤ - هندسة العناصر التشكيلية وتنظيمها الى جانب عضويتها فى مجال الحرف المختلفة . وتجريدها وتكرارها وارتباطها بالدور الوظيفى ،

٥ - التأكيد على دور الرمز وتشخيصه فى العمل الفنى ، وتداخله فى نسيجه الموضوعى ليعكس الاحساس الجمعى لهذا الرمز .

والواقع أن الخطوات العملية مع نمو الخبرة المستمرة للفنان هى من الأمور الجوهرية فى تقرير الرمز وتحقيق الوحدة بين الحس الشعبى وفهمه لمعنى الرمز ، فجميع عناصر البناء الفنى



شكل رقم ٢

على الوحدات التقليدية ، باعتبار أن الفهم التشكيلي لها يؤدي الى الفهم الجمالى لها أيضا وبشكل مباشر وحده .

الثانى : عن اخضاع الفهم الجمالى للتفكير الاجتماعى ، مستهدفة من هذه الخطوة متابعة تطور بعض جوانب فن المرسومات ، كوسيلة أخرى لفهم تطور الموضوعات المحورية واتحادها بالشكل الجمالى لكل مرحلة مختلفة زمانيا .

أن تفسير ذلك الاختيار الواقعى ، يكمن الى حد ما فى حقيقة تعود الى اكتشاف الانسان المعاصر للقيم الجمالية والتعبير الرمزي الذى يحيط بالأعمال الفنية المرسمة على الخامات المختلفة من عناصر التشكيل وتكامل التصور الموضوعى للمنظور الشعبى من واقع الحياة الروحية والمادية ، وانعكاس ذلك على طبيعة البناء الفنى لفن المرسومات .

فقد وظفت لتكون شكلا أو موضوعا يحقق الاتصال بين العمل الفني والأفراد . وهذه العملية حققت معها مفاهيم رئيسية جمالية ظلت لسنوات طويلة فكرا تقليديا وعرفا فنيا .

ان دورة الفن التاريخية تؤكد على استمرار التأثير الفني من مرحلة الى مرحلة أخرى ، ومن موضع ثقافة فنية أولية الى موضع ثقافة حضارية شاملة ، وهذا التأكيد يعود بالأهمية على الدراسة ، عندما نتعرض لبعض الاعتبارات التي دفعت بى الى اختيار المنهج التاريخي لتحليل الظاهرة الجمالية لفن المرسومات وتطوره .

وفى ظنى ، بداية انه ينبغي توضيح بعض تلك الاعتبارات فى الآتى :

أولا : ان فن المرسومات يأتى معبرا عن مرحلة ثقافية معاصرة له ويتشكل بمفاهيمها ، وهو فى تطوره يعود دائما الى المراحل السابقة عليه ، ثم يوظف وحداته التقليدية فى العناصر الثقافية الجديدة . وهذا الأمر ان شئنا تسميته تأثر من حيث قدرته على المعاشية وعلى تأكيد الشخصية الجمالية وعناصرها الرئيسية فى كل بيئة .

ثانيا : العنصر المحورى داخل كل بناء فنى لكل عمل ، والذي يلفت نظر المبدعين من حيث أنه الملح الخاص الذى يبدو عند النظر اليه كجزء من حلقات سلسلة التواصل البنائى الجمالى والاتصال المكانى .

ثالثا : لا يمكن افتراض أن ظهور خواص جديدة لفن المرسومات فى تطوره المستمر مستقل وقائم بذاته بمجرد ظهور خواص جمالية جديدة ، إنما هو نوع من التراكم الابداعى والذكاء الحسى .

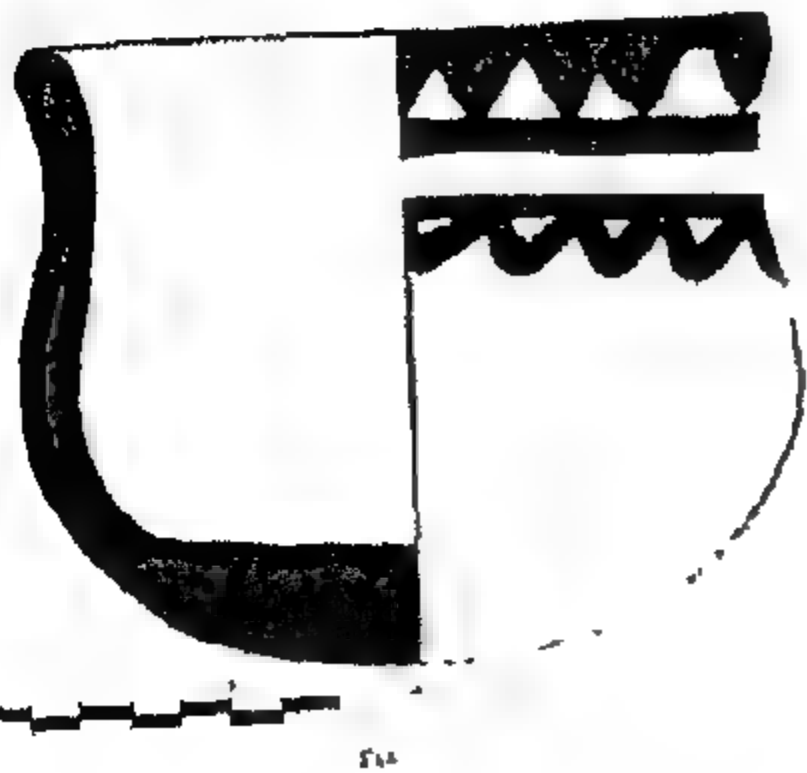
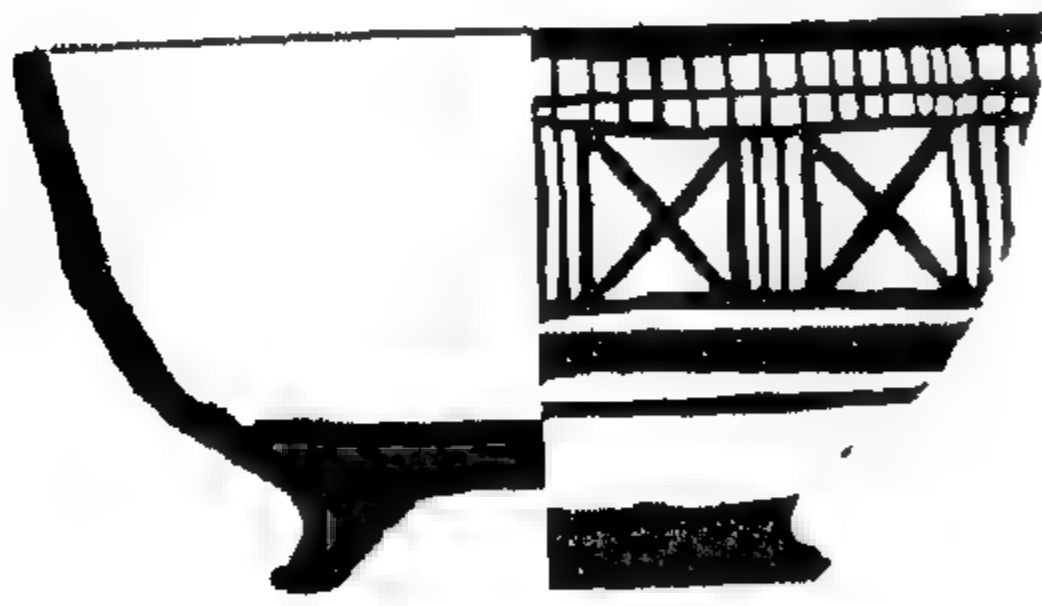
واذا كان تاريخ الفن حافلا بالشواهد الحية والأدلة الواضحة على صحة هذه النظرة . فما ذلك الا لأن « الخط » وحركته يعبران عن مراحل زمنية ومكانية فى تاريخ فن أى بلد .

ولو شئنا أن نستعرض تاريخ العلاقات الجمالية للخط والتعبير عن الشخصية البيئية للمرسومات من أقدم العصور . لكان علينا أن نرتد - مثلا الى تلك الارهاصات الفنية المعبرة عن الأساطير والخوارق وترجمة الظواهر الطبيعية

فى الثقافات البدائية (انظر شكل ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) لنكتشف أن مبدعيها لم يفكروا يوما فى تحديد نطاق البناء الفنى بعيدا عن عيون التقاليد الثقافية ، وبعيدا عن الرموز البيئية والعناصر الطبيعية . ولم يخطر على بال فناني هذه الثقافات يوما ما أن للخط حدودا وقيودا تحول دون اتداده الى المنابع العديدة فى البيئة . ذلك لأن الروح الطبيعية والاحساس بها سادت عصور ثقافية انعكست على الاسلوب والموضوع . ولم يختلف موقف الفنان فى كل مرحلة منها الا باختلاف الجوهر الجديد لكل عقيدة .

فقد كان الفنان وفنه أولا وقبل كل شيء مواكبا لقواعد ومظاهر الأصول الأولى التقليدية لفن كل بيئة . ولو أننا فهمنا أهمية « الخط » فى فن المرسومات بهذا المعنى ، لكان الاحساس به يتطلب ذوقا باطنيا يستطيع المرء عن طريقه أن ينفذ الى وحدة الموضوعات من خلال ما يتضمنه من رموز وتجريد . فليس بدعا أن يجيء هذا النمط معبرا عن طابع التجربة الفنية بما فيها من تجريد وتشخيص ، وتمائل وتنوع وتعارض وتقابل وتنافر .

حقا أن استخدام المبدع للخط للتعبير عن المراتب الطبيعية والصور الخيالية « للبطل » وغيرها ، إنما هو اتجاه أسلوب للبحث عن المعنى وراء كل ظاهرة والبحث عن الرؤية التى تزيج النقاب عن تواجدها فى الخيال . وحسبنا أن

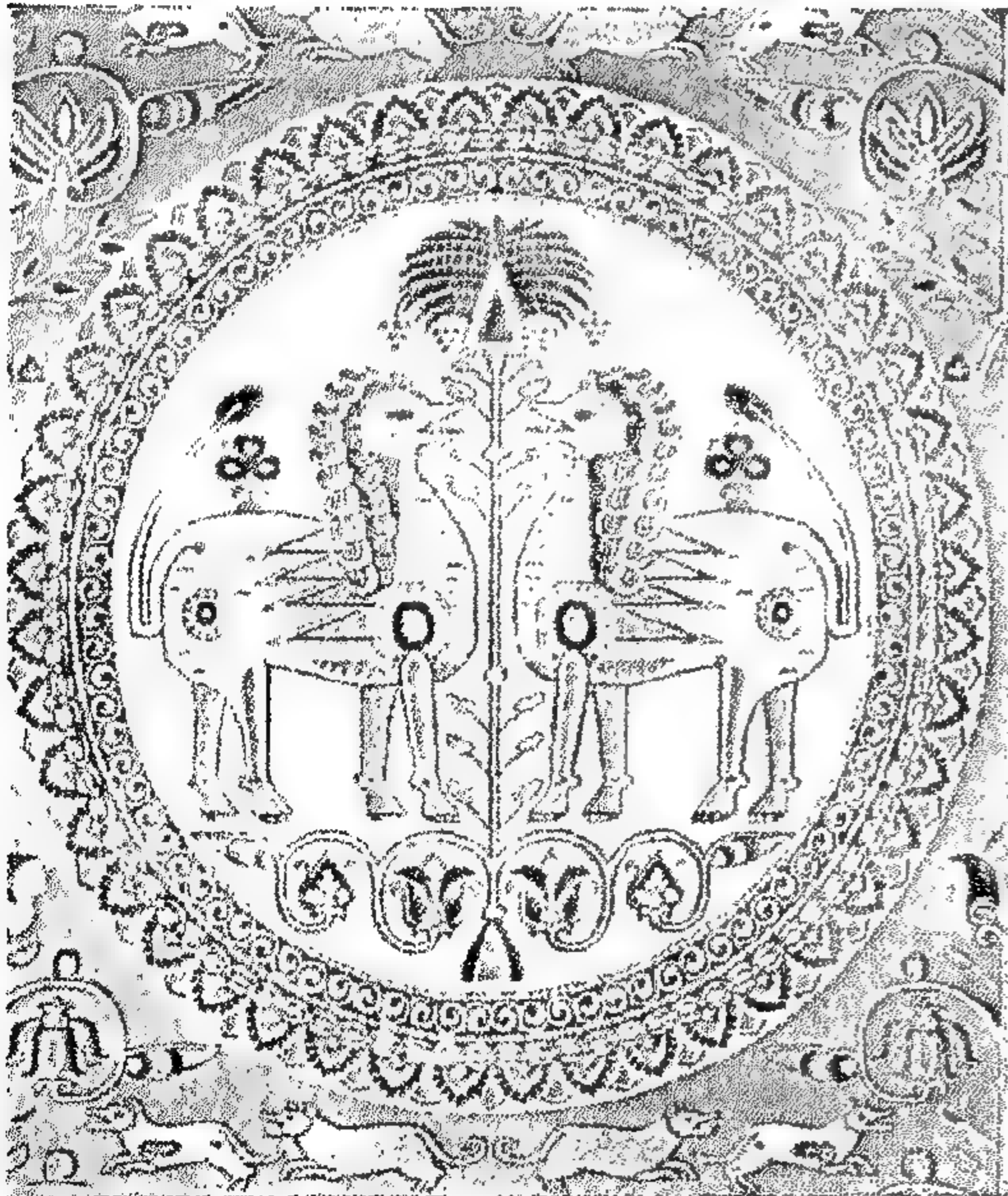


شكل رقم ٤



شكل رقم ٥

الدوافع خطوات عمل وانتاج نجد أن الاحساس يلعب دوره في توحيد هذه الدوافع في خطوط ثلاثة متناسقة ومتساوية القيمة والتأثر تنعكس بعد ذلك في صلب البناء الفني وفي نسق تركيبى .



شكل رقم ٦

نرجع الى أقدم الثقافات في مصر أو الهند أو في كريت . لكى نتحقق من أن المبدع قد وجد في الطبيعة مجالاً للحوار ولتفاهم والى فهم بعض الظواهر غير المعروف دوافعها حينذاك . وفن المرسومات لم ينشأ الا انعكاساً لتلك الحاجة النفسية التى دفعت الفنان منذ البداية الى استخدام عنصر التجميل مقابل قوة الخوف من الوجود باعتبار أن ذلك الوجود وعناصره مجموعة من الرموز .

اننا نستعمل فى حياتنا الفنية كلمة الطبيعة ، دون أن نهتم بتحديد مدلول لها . فنقول مثلاً عن بعض انتاجنا الفنى أنه من الطبيعة ومستوحى منها ، ونشير بذلك الى المدرسة الطبيعية فى الفن . أو أن نقرر أننا نبتعد عن الطبيعة عند التعبير عنها لنقدمها بشكل آخر . ولكن على الرغم من هذا التفاوت فى الاتجاهات ، فإنه من المؤكد أن هذه الكلمة تعنى الكثير عند الفنانين ، فهى تشير فى العادة الى الأشياء المادية التى تعبر عن المكان وعن الزمان ، وعن الأفعال ، وبالمناظر الاجتماعية فهى تقابل مفهومنا عن البيئة باعتبار أن الطبيعة تغلف الأشياء (١) .

أن أية ظواهر ثابتة ومتغيرة نلمسها ونذكرها ونحللها وذلك بالمنظور الجمالى ، فالطبيعة تعود أهميتها عند الفنان فى أنها تمثل التراكيب انظرية الغنية بموادها . (شكل ٥) (شكل ٦) وأخيراً نجد الفنان يعبر عن الأشياء فى الطبيعة وظواهرها عندما تفرض احساساً مشتركاً فى صور جمالية منظمة ، وفى حدود تخيله لها ، ووظيفة الفنان عند الطبيعة هى تصنيف الأشياء الموجودة فيها والتعرف على ما بينها من عناصر مشتركة والكشف عن الغموض الجمالى . وبالطبع يتم ذلك استناداً الى خبرة موروثة وخبرة مدربة وممارسات فعالة لفنه المحاط بالوجدان الشخصى والمتأثر بالرؤية الذاتية الخاصة ، حتى يقدم بكل ذلك الى الآخرين عملاً موضوعياً (شكل ٧) .

نخلص من هذا الى أن هناك ثلاثة دوافع أساسية وراء أى عمل فنى وهى « التصنيف والتصنوبر ثم التنظيم » وهذه الدوافع تقابل (الخيار والتفاعل والفعل) ولكى تصبح هذه

(١) الأشياء هي الموجودات والمرئيات فى الطبيعة الثابتة والمتحركة ، أى البيئة بكل ظواهرها المادية .



شكل رقم ٧

معنى هذا أن الرؤية الجمالية للأشياء في الطبيعة تفرض على الفنان القيام بوضع منهج تجريبي واع في سبيل أعمال تنتمي في النهاية إلى شخصه وأسلوبه ، وهذا الاتجاه من الفنان إنما يسعى إلى تقديم عمل تحليلي عن الأشياء بعين تختلف عن عيون الآخرين ، بارتكاز في رموز لغة التشكيل وأدواته تعكس قدرا هائلا من الأحاسيس ، فضلا عن كشفه للآخرين عن وجود انسجام غير مرئي في أشياء الطبيعة وبين لغة التشكيل الجمالية . وهذه هي حقيقة الاستلham في فكرة الفن .

واذن ، فلنتساءل مرة أخرى - كيف نحدد مشكلة التعبير الجمالي عن الأشياء في الطبيعة ؟ ومن الضروري أن نختبر معنى التعبير الجمالي اختبارا محددا ، ويقول جورج سنيتيانا (١) : أن العين الجمالية حينما تدرس هذه الأشكال تنزع إلى تحديد النمط بدرجة أكبر مما تقتضيه ضرورات الحياة الخارجية . ويقرر أيضا أن العقل الذي يدرك الطبيعة هو ذاته العقل الذي يفهمها ويستمتع بها . أما جيروم ستولينتز (٢) ويقول : أن الإجابة هنا ، ترتد إلى معنى لفظ « جمالي » أي موقف الانتباه المتعاطف المنزه عن الغموض . فمن الممكن أن يكون ادراك البيت أو الثلج جماليا . إذا ما اتخذنا هذا الموقف وحافظنا عليه . فنحن نستطيع أن نتأمل الموضوعات الطبيعية كالثلج أو الأشجار ، بل نتأملها بالفعل ، مركزين انتباهنا على صفاتها التعبيرية . وينتقل جيروم إلى نقطة أخرى مهمة حول التعبير والقدرة على صياغة مفردات التعبير بقوله : ومع ذلك فإن القدرة التعبيرية للأشياء ، أي ما توحى به ، الخيال والانفعال والفكر ، هي بلا شك أوضح ظهورا في التجربة

الجمالية منها في الأنواع الأخرى للتجربة . وهذا راجع إلى طبيعة الادراك الجمالي . ذلك لأن (الادراك الجمالي يتوقف عند موضوع ، حتى يمكن أن تظهر قوته التعبيرية وتصبح ملموسة . وهذا يصبح بوجه خاص ، بالطبع حين يكون الموضوع عملا فنيا ، ذلك لأن المادة ، والشكل ، والموضوع تختار عندئذ بطريقة متعمدة من أجل استغلال إمكاناتها التعبيرية .

أن فنان المرسومات قد أدرك بشكل ما الظواهر الطبيعية وعبر عنها بأدواته ووسائله الفنية التي رآها تحقق ادراكه لها ، ولذلك جاءت أعماله في أغلبها تصورا عن الأشياء المحيطة به وعن معتقداته فيها . وليس إيمانه بالسحر وأعماله سوى صورة روحية لها عاداتها ومعتقداتها ولها ممارساتها الأدائية والطقوسية كما أن الخطوط والمجسمات ليست إلا صورة مشخصة عنها بأشكال تشكيلية في الفن مختلفة الإيقاع

١ ، ٨ ، ١٠



شكل رقم ٨

التي كتبها ولم تطبع حتى الآن ، وقد استعرتنا منها هذا الجزء

● الطبيعة مقابل البيئة :

ويذهب د . أحمد على اسماعيل ضيف الى أبعد من ذلك عندما يقرر ان البيئة تتمثل في الفن لتؤكد على الشخصية المحلية في انتاج الفن . وعلى ذلك يجب أن تكون آداب مصرية تمثل حالنا الاجتماعي وحركاتنا الفكرية والعصر الذي نعيش فيه . ويضرب د . ضيف مثالا على ذلك بـ « باب » عيسى بن هشام » الذي كتبه محمد المويلحي . وذلك لأن فيه رسما للحياة والاسر في مصر على اختلافها في زمن من الأزمان . وهو من هذه الناحية أفضل الكتب التي يصبح الاعتماد عليها في معرفة الحياة المصرية وفي معرفة الأفكار والأخلاق والعادات المنتشرة عندنا ، والفضائل والردائل السائدة فيها . ومن ثم يعرف منه القارئ في أي مكان وفي أي زمان كتب . ونضيف أن د . ضيف يسنظوره الشامل يؤكد على أهمية الدور الوظيفي للفن المتمثل في أهمية البعد الفولكلوري ، أي أن يكون الفن الأصل من البيئة الأصلية (شكل ١٠) .

يبقى لفن الرسومات الدافع الخيالي لعناصر الأشياء ودور الفنان في بلورة هذا الدافع على أعماله الفنية . ونسأل هل نشأ هذا الدافع نتيجة للاحتكاك البيئي مع الموجودات فيها ومع ظواهرها الخارقة ، أم هو واقع وجد في ذهن كل فنان نتيجة لمعرفته بالأساطير والحكايات والطقوس العقائدية ومواعظها وما نقرزها من ممارسات مختلفة ، أم أن هناك دافعا آخر ناتج عن حب الانسان الى التشكيل والميل الى التراكيب والتواليف للمرئيات مختلفة الجنس واللون والطبيعة ، جعلته يصب تصوراتها في بوتقة واحدة ، وهي بوتقة يتم فيها صهر عناصر الخيال الى مفردات مرئية لتأخذ طريقها نحو التنظيم العقلاني الواعي في خطوط ومساحات ونسب ولون لتشكيل أعماق مجموعة المرسومات على النحو الكافي بحيث تبدو أمام الآخرين مجهولة المصدر . ذلك لأن الخيال وحده باعتباره نوع من الوهم لا يحقق عملا متكاملا له خصائص تشكيلية جمالية ، اذ لابد له من حقيقة واقعية تنقله من موقع « الوهم » الى « الوجود » .

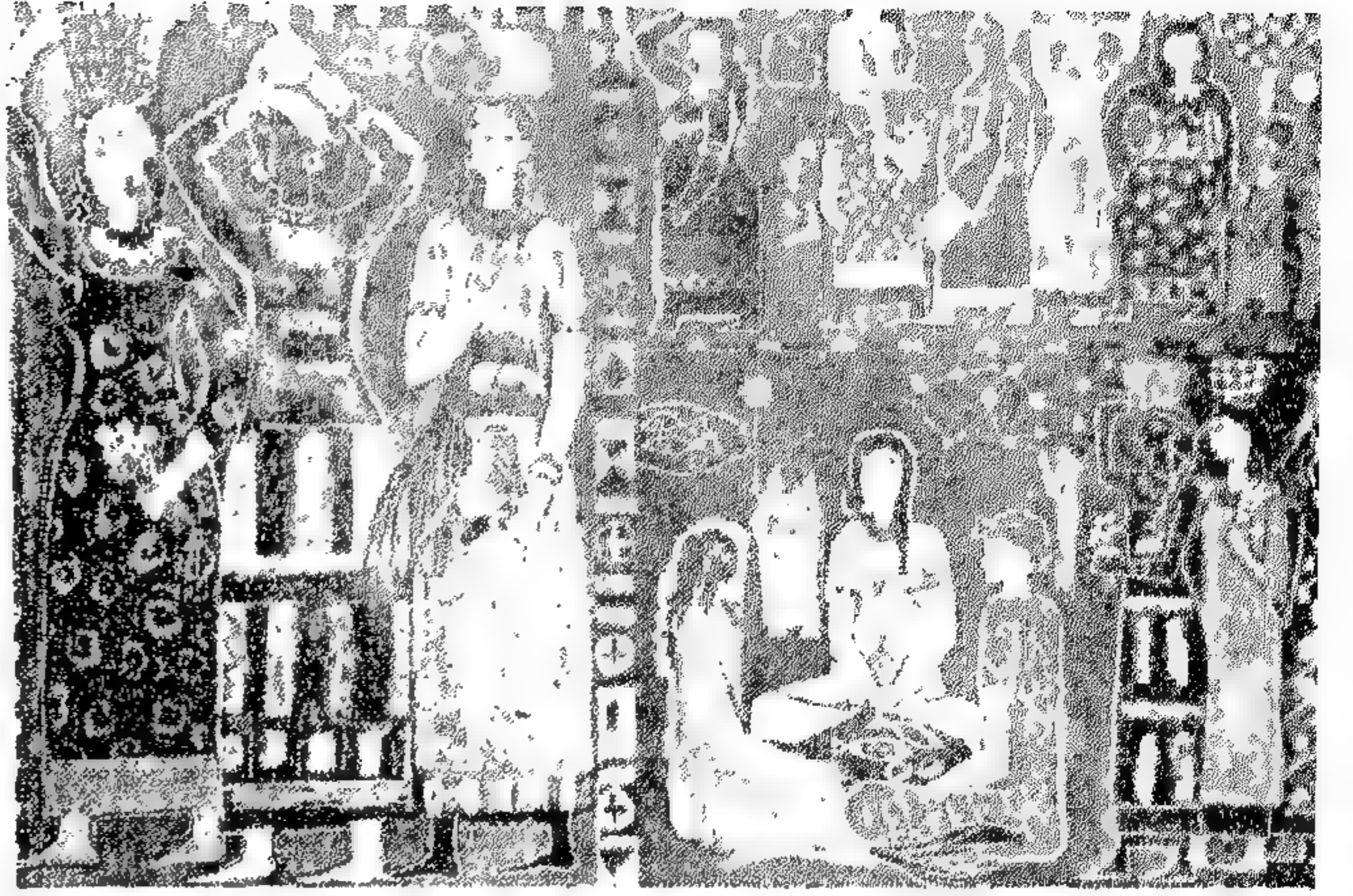
والتساؤل الذي يفرض حضوره بعد ، عن دور البيئة في بناء عناصر الخيال في ذهن الفنان .

الواقع أن العلاقة الوثيقة بين التعبير الجمالي وتصور الأشياء في الطبيعة . هي علاقة تبادلية بمعنى ان التعبير الجمالي وليد التصور الوجداني الواعي لتلك الأشياء في الطبيعة من جهة ، وان كانت هي بدورها تعود فتولد التعبير الجمالي من جهة أخرى . وعلى هذا الأساس ذهب علماء الجمال الاجتماعي الى أنه لا مجال للفصل بين انشغال الجماليين وناتجها بالأشياء في الطبيعة (شكل ١) وتفسيرها بأدق معنى . ان الفن ما هو الا نشاط انتاجي اجتماعي ، لأنه بمجرد أن يحاول المرء الكشف عن السمات المميزة لأحد الأعمال في مرحلة ما ، فقد يشعر معها أن البيئة عرفت ذاتها وكشفت عن هويتها . ولعل هذا المعنى هو ما قصده « جون ديوى » (١) في كتابه الفن خبرة حين قال : « ذلك لأن النزعة الطبيعية انما تمنى أن كل ما يمكن التعبير عنه هو مظهر من مظاهر ارتباط الانسان بالبيئة ، وفي شأن هذا الموضوع أن يصل الى أكمل درجة من اتحاده بالصورة ، حينما تكون الايقاعات الأصلية التي تميز تفاعل الانسان مع البيئة قد أصبحت دعامة يركن اليها ومرجعا يوثق به . بحيث يتحقق الاستسلام لها والاحتماء بها . وكثيرا ما يزعم البعض أن النزعة الطبيعية انما تعنى احتقار شتى القيم التي لا يمكن ارجاعها الى عناصر مادية أو مظاهر حيوانية .



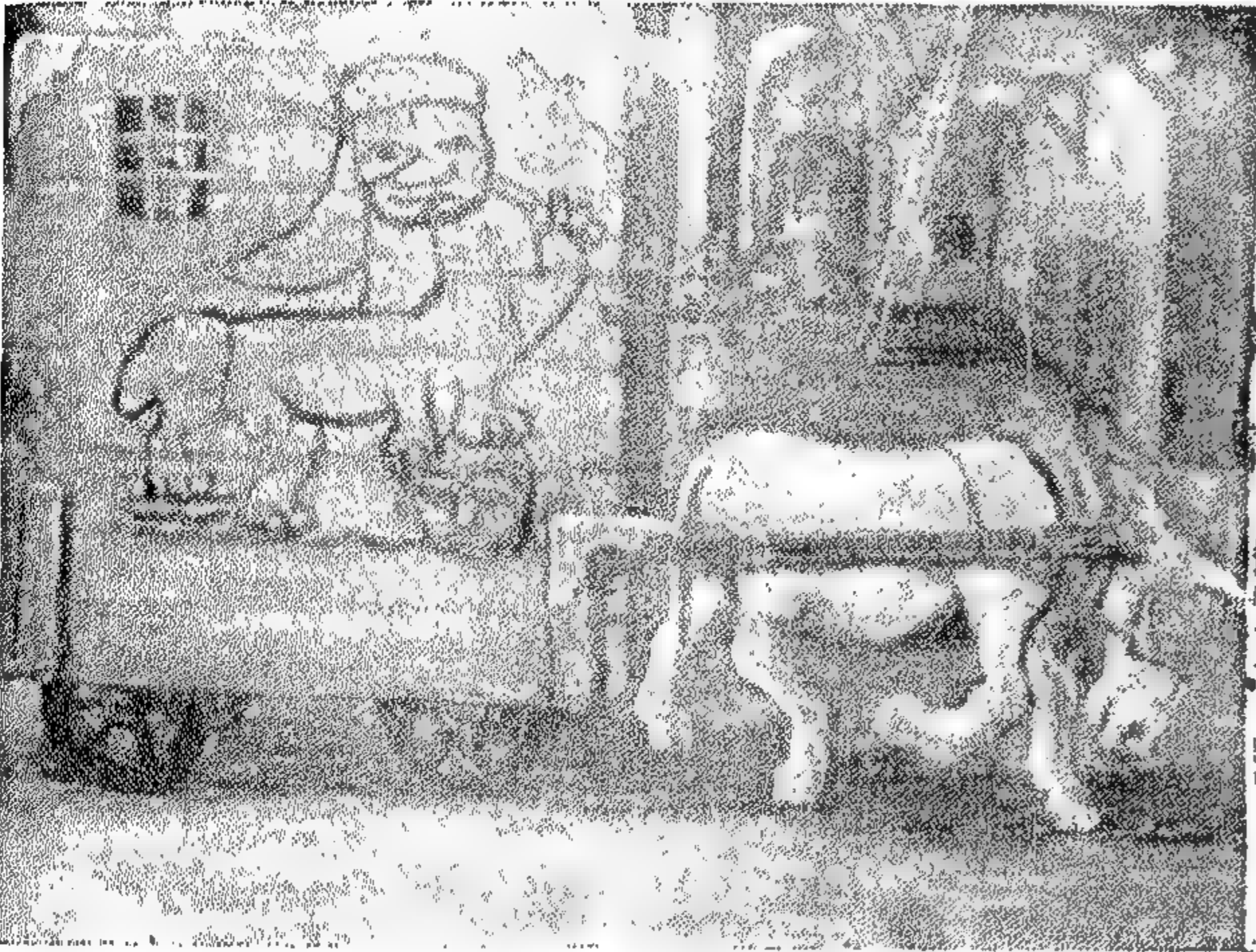
شكل رقم ٩

الظواهر الاجتماعية وعاداتها ، فانه يمكن أن يحقق انتاجا له رموزه الحية في قالب فني يرى انه جدير بالتعبير عن وجهة نظره الفكرية نحو هذه الظواهر . وهناك من يربطون أعمال الجزار بالأسطورة ، والحقيقة أن أعماله أقرب الى الحقيقة منها الى الخيال وأن واقعيتها تنبع من وجودها متمثلة في بعض السلوكيات الشعبية . أما مشكلة التعبير عند الفنان فهي مشكلة قديمة بعثت مع الفنون البدائية وهي البحث عن العمق في المعاني التي يبحث عنها الفنان للمفردات أو العناصر الموظفة داخل عمله حتى تتحول من مجرد رموز الى عملية ميكانيكية لها ديناميتها عند المشاهد (شكل ١١) .



شكل رقم ١٠

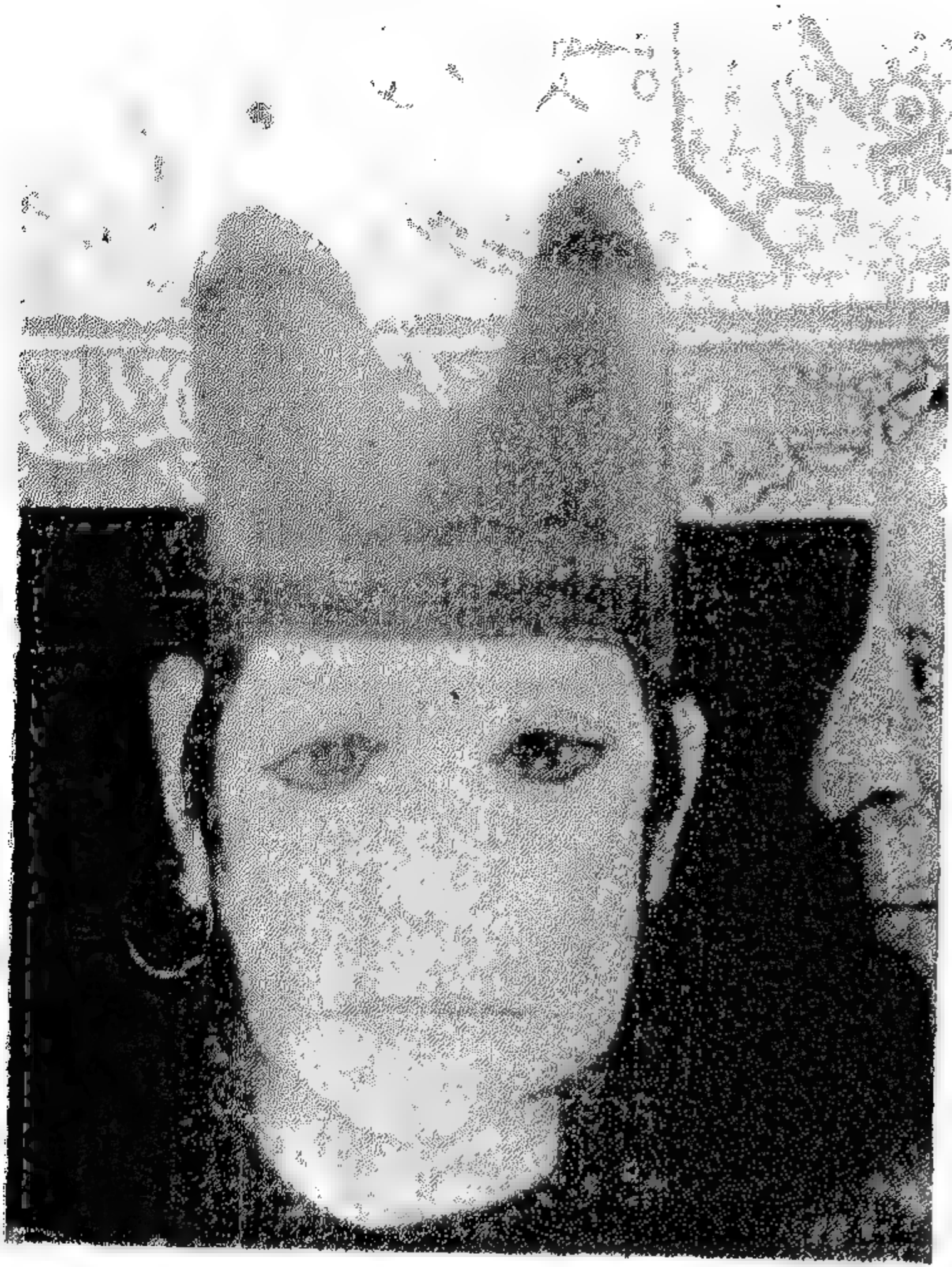
يؤدي في الحقيقة بنا الى أهمية ما أختزنه الفنان - بطبعه - من مجموعات مرئية ومحيطية به ، حيث يقوم عند الحاجة الى بعض مفرداتها والبحث عن جواهرها . التي تختلف في تقدير قيمها عند كل فنان حسب حالته المزاجية والثقافية والتكنيكية - وذلك بتصنيفها واختيار العنصر الذي يتواءم مع الموقع الفني والجمالي الذي أراده اليه الفنان أن يكون فيه . ويوضح د . زكريا ابراهيم ذلك من منطلق آخر : حقا أننا كثيرا ما نربط الفن بالحلم ، فنقرر مع بعض تلمذاء الجمال أن كل مهمة الفن انما تنحصر في خلق عالم خيالي تكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفا بوجه من الوجوه لهذا العالم الذي نحيا فيه ، ولكننا نغفل عندئذ حقيقة هامة . ألا وهي أن «الخيال» وحده لا يكون جوهر الفن ، كما أن «العاطفة» وحدها لا تكفي لتفسير العمل الفني ، فليس الفن مجرد وجدان وعاطفة ، أو حلم وخيال ، وانما هو أيضا خلق وصناعة ، أو انتاج ومهارة ، ومعنى هذا بعبارة أخرى أنه لا يمكن أن يكون هناك « فن » ان لم تكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام وبعثها في جسم معين هو ما نسميه بالآثر الفني . ويؤكد د . زكريا هذا الاتجاه بمقولة أندريه مالرو : فالفن ليس أحلاما وانما هو امتلاك لناصية الأحلام .



شكل رقم ١١

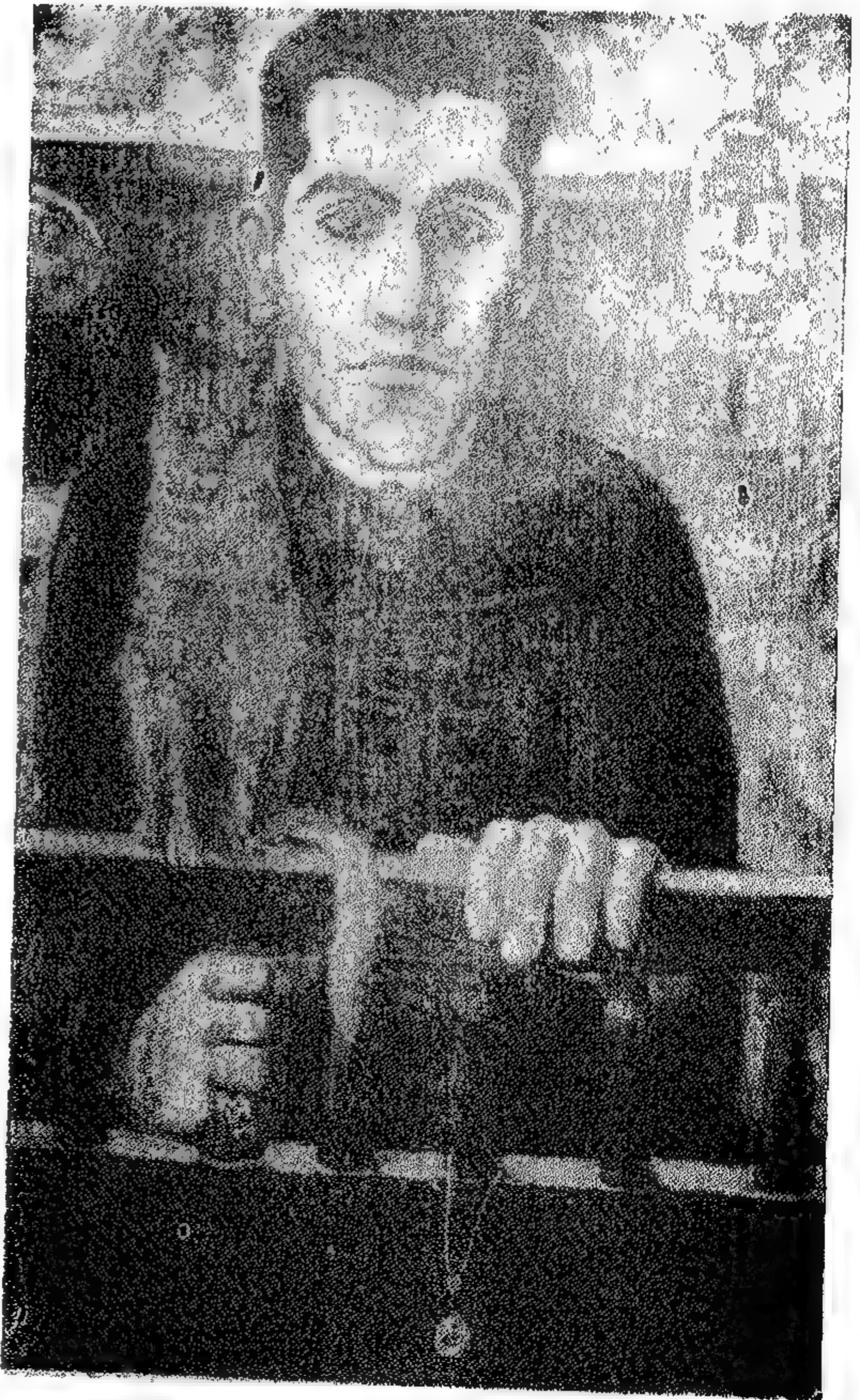
ان التشكيل المعاصر انما يؤدي الى رموز توحى بالمعنى للفكرة المنتقاة والتي عايشها الفنان ودون موضوعها المجزئ . وهكذا يبقى للرمز طريقه الموصل بين المستهدف من العمل والخيال الذي تبلور مع التجريب . وتأكيدا على هذا « لوحة لرجل الأخضر » للفنان عبد الهادي الجزار ليست مجرد تسجيل لأحد شخصيات المولد أو علامة لمجتمع الأحياء الشعبية ، وانما هي أولا وقبل كل شيء دلالة نوعية ونمط انساني ذو طبيعة معينة له وجود في تلك المناسبات النرويحية والأحياء ذات الطابع التاريخي

ان القاء نظرة على أعمال الفنان عبد الهادي الجزار مثلا تؤكد على أن الفنان حينما يعيش مع



شكل رقم ١٣

والاحتفالات الموسمية • ولوحة « فرح زليخا »
 ولوحة « ايميه آذار » للفنان الجزائري يضع فيهما
 بصمة جديدة للرؤية الموضوعية لتخييل
 الشخصيتين المختلفتين تماما في نوعيتهما
 ووظيفتهما • وآية ذلك أننا نتذكر الوجه الذي
 نعرفه لا بقسماته وملامحه ، وانما بتعبيره
 ومعناه ، أعني بتلك الدلالة النفسية التي
 نخلعها عليه (د • زكريا ابراهيم) (١) • ولأن
 الثوروث الشعبي دلالاته فقد احتفظ به الفنان
 كخلفية للبناء التشكيلي • وكان عبد الهادي
 الجزار وهو رسام مبدع مهندس أكثر حساسية
 في تنظيم المجسمات والأحجام والنسب والموتيفات
 في مساحة اللوحة • واللوحتان لفن البورتيرية
 الذي عرفته الحركة التشكيلية في مصر منذ
 عصر اخناتون حتى استقل بمفرداته مع مدرستي
 الفيوم والاسكندرية في أواخر العصر الروماني
 في مصر وامتداد تأثيره بعد ذلك للفن القبطي
 وانتشار الأيقونة المرسمة • (شكل ١٢ ، ١٣)



شكل رقم ١٢

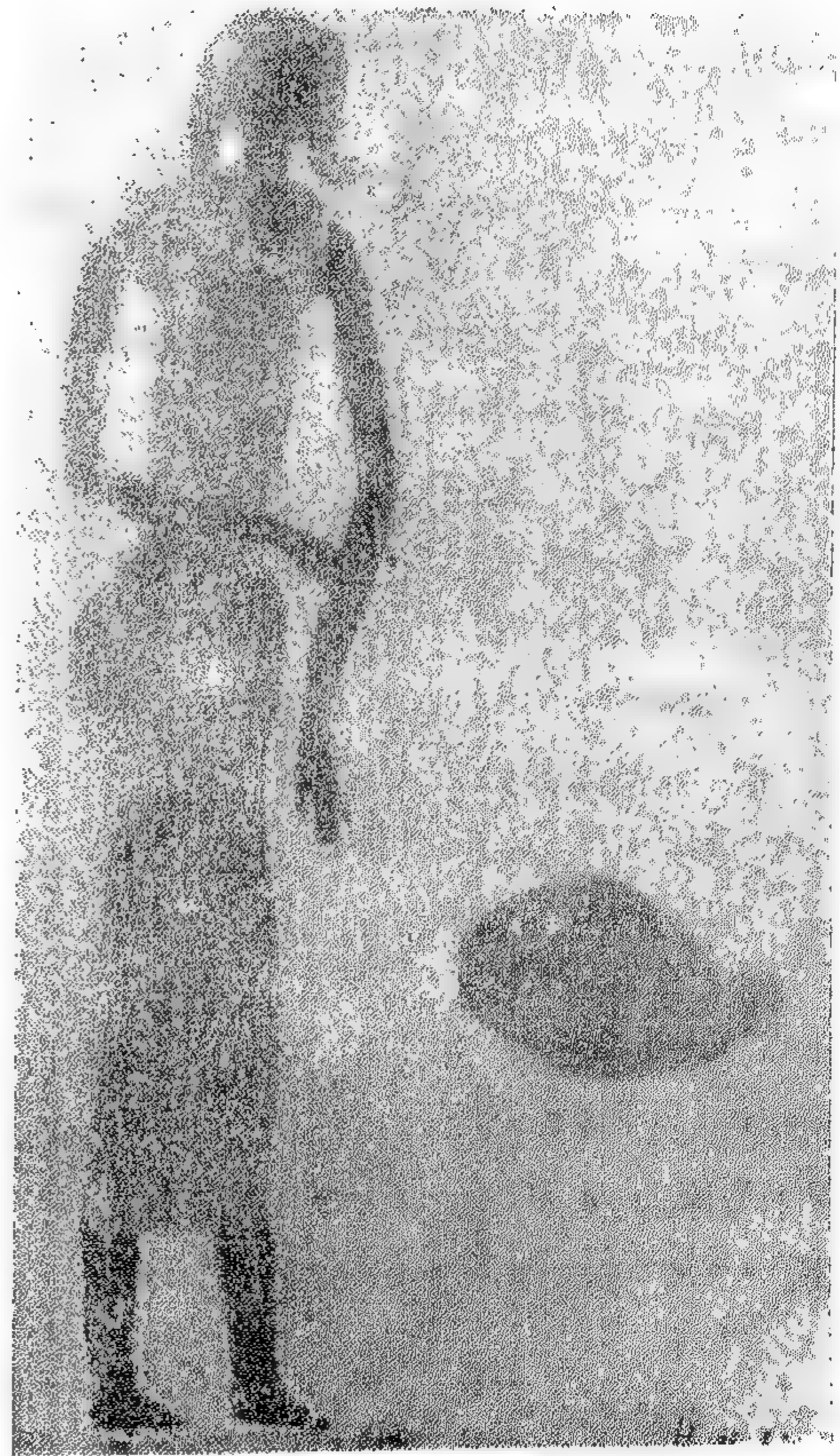
ولما كان الانتاج الفني الأصيل - قائما على
 التجريب الفني ، وعلى جدية الابداع من تخيل
 ومعايشة يتطلب دائما الارتداد الى الجذور
 والمجتمع • فقد وضع هذا الأمر في لوحة الجزار
 « السد العالي » • وقيمتها ضمن عدد من القيم
 الشميلية يعود الى تكامل المنهج الجمالي لديه
 واستقرار مرحلة التجريب التي عايشها مع
 زميله الفنان حامد ندا وبلورة أسلوبه الفني الذي
 سمح له بالاستدلال التصوري لرموز تعبيرية
 أكبر للمعاني التي ترددت مصاحبة لعملية بناء
 السد • فقد نجح في اضافة موضوع انساني
 على موضوع انشائي خرساني له وظيفة حيوية •
 ونجح أيضا في معايشة البعد السياسي المتمثل
 في « التحدي » في كيان اللوحة برموزها الرائعة •
 واللوحة في مجملها تبشر بعصر جديد من
 الميكنة والزراعة والتكنولوجيا • ونقل الجزار
 تصورات الخيالية حول هذا الموضوع الى حقيقة
 ترمز الى دلالات عميقة ، ونقل العمل الفني من
 فردية التصور الى الاحساس الجمعي له •
 ولم يكن هدم خط بارليف بوسيلة طبيعية
 - ضغط الماء - الا تمثيلا للتحدي ونوعا من

النصور الذى رسمه الجزار فى لوحته
« السيد العالى » (شكل ١٤) .



شكل رقم ١٤

وفنان معاصر آخر يعشق المرسومات الشعبية
ويحلم بالتخيلات البدائية وخطوطها المعبرة
وديناميتها المتعاقبة وإيقاعاتها الراقصة وتجريدها
الذى يؤكد على المعانى ولا يحاكيها فى تداخل
وتباين بين العناصر الانسانية وأدواتها ورموزها
ورؤيتها للعالم الفضائى والطبيعة . هو الفنان
حامد ندا بما له من عالم خاص من التخيلات
والأوهام ، وله قضايا اجتماعية وموضوعية وله
اغته التشكيلية الخاصة . والمشكلة التى تظهر
فى أسلوب حامد ندا تتحدد فى العناصر الموروثة
التي تشكل أكثر الأعمال شمولية والبناء
المستقر على الرغم من حركة العناصر داخل
اللوحة . ويمكن أن نقرب من أعماله بضرورة
فهمنا لها وللتدخلات المستمرة بين الوحدات
والمجسمات والألوان وفهمنا أيضا لمعانيها الأصيلة
وعلاقتها العميقة . وهنا تكمن خطورة أعمال
« ندا » وتعود لها أهميتها . وأعنى بوصفها لغة
تشكيل مرئية لعدد من المستهدفات موظفة كلها
فى قالب أكاديمى شعبى بدائى . فليست لأعماله
من هدف ترمى إليه وحسب إنما أهداف عديدة
تتيح للمرء فرصة تكوين تصور خاص عنها غالبا
ما يختلف عن تصور آخر ، وهكذا . وعسى أن
يكون هذا ما عناه الفنان ندا فى تعريفه لأسلوبه
الشمولى على أنه : « مصرى » النبع وثمره تاريخ
طويل لفن التصوير ، وهمزة وصل بين الماضى
العتيد والمعاصرة . يشير ندا الى أنه يرسم رسما
ليضيف بعدا جماليا ، وإذا كان هناك تأكيد على
كون فهو بمثابة « المعنى » عوضا عن الخطوط
المادية للمنظور ، وهو بمثابة التشكيل النحتى
للفن الفنى الخاصة « فأنا أرسم لأنحت لغة
معاصرة لفن مصرى قديم (١) : حقيقة أن التاجه
منذ الأربعينيات وتدرجه فى تطور مستمر يعنى
أن هذا الفنان اهتم بالبحث عن ماضى فن
المرسمات فى مصر منذ أقدم العصور ، واهتم
بالتنقيب فى معانى المرسومات الشعبية بها .



شكل رقم ١٥

وانعكس هذا البحث على كثير من أعماله منها
« المرأة والسحرة » ، (شكل ١٥) « القط
واللمبة » ، « أخناتون أو الرجل والمصباح » ،
« العمل في الحقل » ، (شكل ١٦) « المرأة والساعة » ،
« راحة » « فناء السويس » (شكل ١٧) .

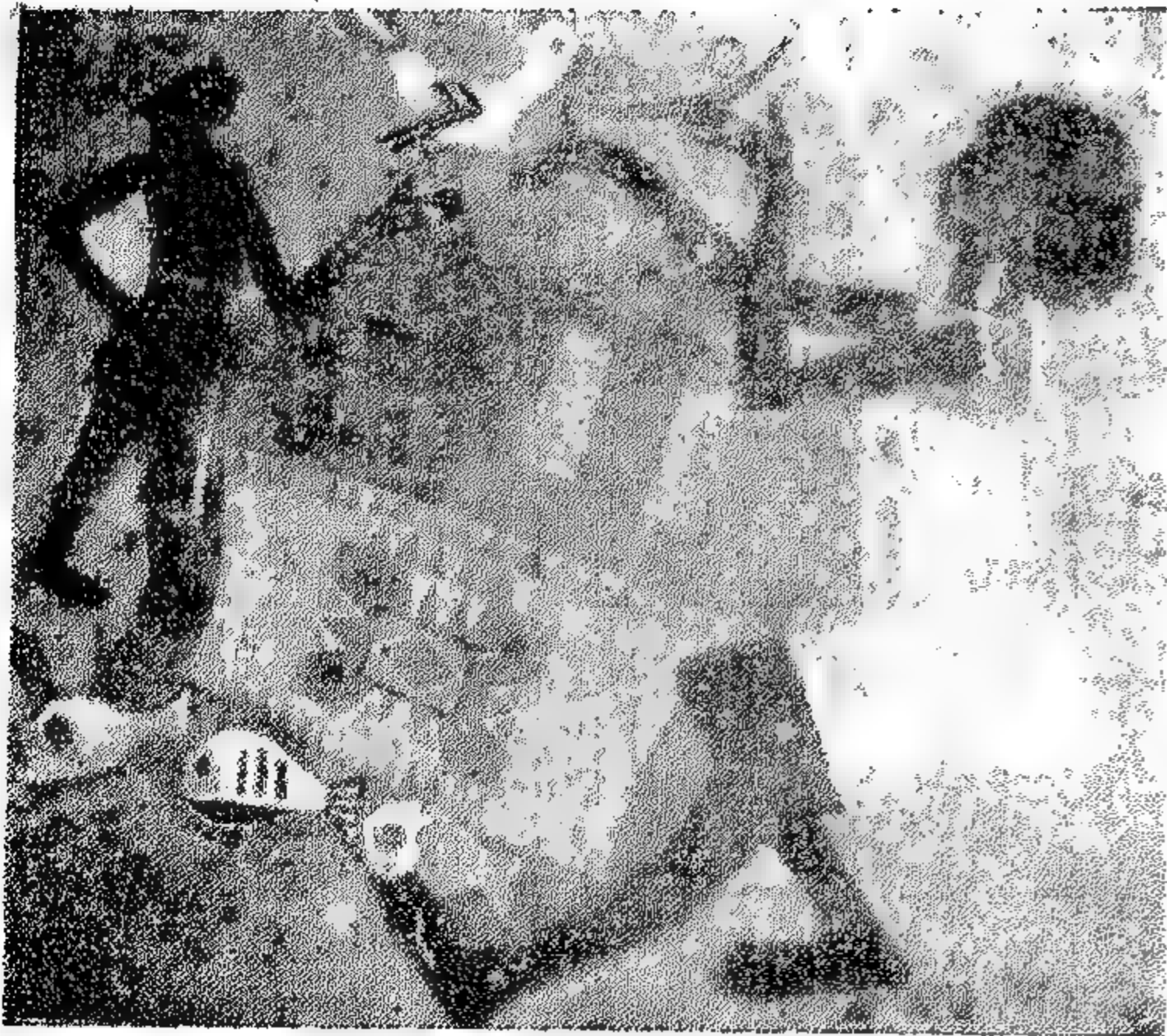


شكل رقم ١٦

والسؤال الآن : هل يكفي الخيال أن يخلق
موضوعات لها ظواهرها الجمالية أم أن الخيال
يضيف على العمل الفني نوعاً من العناصر
الموضوعية ؟ يقول ايمانويل كانت (١) : الرسوم
الخيالية لا تكفي لجعل الظواهر موضوعية ، فان
فعلها مقصور على بعث مقولة معينة دون أن يبرر
تطبيق هذه المقولة . بيد أنها تجعل من الممكن
تأليف أحجام تركيبية أولية هي موضوعية . هذه
الأحكام هي مبادئ الفهم الخالص يؤلفها ابتداءً
بتعيين شروط الرسوم تطبيقاً موضوعياً . ومن
اليسير الآن أن تستنبط مبادئ العلم الطبيعي
استنباطاً أولياً . فان جدول المقولات يقودنا الى
جدول المبادئ . فلمقولات الكمية مبدأ هو (جميع
حدوس مقادير متصلة) ولمقولات الكيفية مبدأ
هو في كل ظاهرة . والشئ الواقعي (الذي هو
موضوع الاحساس) حاضراً بالضرورة على كمية
شبهة أو على درجة جذبه . اذ يجب أن يكون
للأشياء درجة تأثير على حواسنا لكي تحدث فينا
احساسات ، وتختلف الأشياء في هذه الدرجة
فتختلف الاحساسات . ثم يوضح كانت

أجساد مبادئ التخيل بقوله : كل ما يتفق
والشروط المادية للتجربة فهو موجود في الواقع
أي أن ادراك الشئ أو ادراك علاقته بشئ مدرك ،
سواء لمبادئ الاضافة ، يدل على وجوده الواقعي .

ويذهب كانت الى : كل ما يتفق مع الوجود
الواقعي تبعاً للشروط العامة للتجربة فهو
ضروري ، ويلزم من هذا أن ليس في الطبيعة
صدفة أو علة عمياء . وانما كل شئ فيها
يتوقف على شروط ويقع بموجب فيما بينها .
أو بعلاقاتها بقوتنا المدركة . فهي مبادئ قوية
(دينامية) أي مبادئ الحركة والتغير المستمر ،
تقوم عليها القوانين الطبيعية (د . يوسف كرم -
الفلسفة الحديثة - ١٩٦٦) .



شكل رقم ١٧

التراث الفني لفن المرسومات في مصر :

مع ارتداد النظرة الى تاريخ الحركة الفنية في مصر ، نشعر أن المصريين بحثوا في الماضي عن وراثاتهم ليؤكدوا بها على شخصية فنونهم ، وكانت وحدة التعبير في أصول العناصر التشكيلية التي تأكدت على رسوماتهم في المقابر والمعابد وعلى منتجاتهم الحرفية المختلفة تشير الى اثنين مهمين : « المكان والزمان » . وهنا كان نجاح الفنان المصري مذهلا الى حد بعيد في تصور أهمية العنصرين على العمل الفني باعتباره شاهدا على عصر ، الى جانب تحقيق امكانية تطوره وفق اصول راسخة . من هذا المنطلق كانت الفنون المصرية ذات صبغة لطابع غير قابل للتداول في أى أرض غير مصر . وليس معنى هذا أن فنونا لم يؤثر في فنون الآخرين . فقد حدث هذا التأثير ولا شك الا ان المتأثر لم يستطع أن يسير في درب نفسه للأسباب نفسها التي أكدها الفنان المصري في أعماله ومعها خصوصية التعبير وارتباطه مع الموروثات الشعبية وانبثاقها من العقيدة ومن الفلسفة الوجدانية باعتبار أن هذا كله واقع يؤدى الى حقيقة ، وبالتالي تتأكد رموزهما في وجدان المجتمع .

كما أؤكد على أن ابتداء الفنان المصري للخط التشكيلي التجريدى والتصاقه مع العناصر المادية في الطبيعة ، جعلته سباقا نحو اختراع الكتابة بنفس الرموز التي اختارها لتكون صدى للتعريف بالأشياء والمحسوسات وغير المحسوس . وكان لها من خيار لعدد من الرموز توظيفها بأداة تشكيلية ثم لتعاد صياغتها باطار يجعلها مقبولة جماهيريا واجتماعيا . هذا الاطار تحدد داخله البناء الفني من تبسيط وتسطيح وعمق الدلالة وتكاملت فيه الرؤية الجمالية مع الرؤية الوظيفية . وعندما دخلت المسيحية مصر ، كان المنهج الانسانى له حضوره على العمل الفني منذ العصر الفرعونى متمثلا في الأقنعة التي كانت تنحت للشخصيات البارزة في المجتمع واستخدمت الألوان كعنصر كمالي لتأكيد الشخصية . وفي أواخر العصر الرومانى في مصر تحولت الى أقنعة شخصية تصب على وجوه تلك الشخصيات ثم تلون لتعطى احساسا بالحيوية . ومرة ثالثة تحولت

الى لوحات منفصلة رسمت ببساطة للغاية تقترب من فنون الشعبين وفيها احساس فطرى رائع . وجاءت مرحلة بلوغ النمو لتتأكد في لوحات مرسمة قوية لها خصائصها المتكاملة فنيا وألوانها المتدرجة المتداخلة لتؤكد على البعد المنظورى المادى والبعد الحس وكان للمحاكاة دور كبير في العمل الفني .

ولاشك أن هذه اللوحات كانت هي القاعدة الأساسية المتبينة لفن البورتيرية في العالم بعد ذلك ثم في فن اللوحات الدينية المعروفة بفنون الأيقونات والتي انتشرت في مصر وفي فنون أوروبا في العصور الوسطى ، والتي أخذت معها في تدرجها كل الخصائص التشكيلية المصرية والخصائص الاعتقادية لتكون أداة تواصل رائع لفن في مصر وتلك المرحلة تميزت بأن لها صفة شعبية .

وينعطف الفن في مصر بعد ذلك مع المرحلة الاسلامية ليستعد تماما عن جانب التعبير عن الشخصيات وعن الرؤية الكنسية والكهنوتية ، ولتحل معها الطبيعة بجمالياتها وتأخذ كل اهتمامات الفنان ، وتظهر حينذاك نوعية جديدة من الأداء الفني مختلطة بالاحساس الجمالى والشعور بالبهجة والبعد عن الفردية في اللوحة . وتظل الاعمال صورة شاملة للحكايات والاساطير . ويعود أسلوب التجريد مرة ثانية ولكن برؤية اسلامية تمثل المساحة الشاسعة للحضارة الاسلامية وتخرج من محليتها الى عالمية الاسلام .

وكان للخط الأبجدي والهندس دورهما الفكرى كأداة ترابط قومي . وفي اعتقادنا أن استغلال الفنان في العصر الاسلامى التشكيل بالخط ، لم يكن الا للغة القومية الاسلامية نظرا لتعدد اللغات واللهجات من المحيط الى الخليج ، فكان على الفن أن يفرض أداة مستحدثة لتكون عنصر تقاهم بين مواطني هذه المساحة الهائلة جغرافيا . ولم يمنع ذلك من وجود عدد آخر من الرموز يؤكد على هذه اللغة وهذا الاتجاه . وكان للفن الشعبى نصيبه الأكبر في تحديد هذا الفكر التشكيلي . ولم يكن الفنان هنا ليبرز الحقيقة جلية في الموضوعات المطروقة على فطريتها في كثير من الأعمال الفنية ، فجاءت معبرة الى حد

والتعبيرات الموروثة التي يعترئها عدد من الخصائص البيئية والانسانية المعبرة عن الهوية المصرية .

والمستهدف من هذا ضرورة التواصل والأصالة في أصل الفنون التي خطت لنفسها تاريخا الى حد يذهب بعض الفنانين فيه الى وصف هذا الفعل بأنه اتجاه وأنه بمثابة التطور المحورى للارتقاء بالأسلوب التشكيلي لفن المرسومات .

وعلى هذا فقد عمد كثير من المرسمين التوجه نحو الأشكال التقليدية في رسوم الشعبين التي تنبعث منها الدلالات الرمزية للوجدان المصرى وثقافته السائدة . وكان هذا سببا من ظهور أسلوب فنى يسعى نحو تقليد تلك الأشكال وصياغتها صياغة فنية معاصرة ومن هؤلاء (الى جانب الجزار وندا ، سيد عبد الرسول ، جاذبية سرى ، انجى أفلاطون - خميس شحاته وسوسن عامر - على دسوقي وآخرين منهم حلمى التونى - جورج البهجورى - تحية حليم) .

أن مسألة البحث فى الفن الشعبى تعنى والنسبة لفكر المصور التنوع فى الموضوعات وتمنح له النبع الوفير من ثقافة المكان ، وتعنى له القدرة على بلورة الفكرة المعاصرة والرؤية الحديثة للمقومات الثقافية الموروثة . ومهما يثنى من أمر فان التشكيليين سعوا الى وضع ترتيب غير منظور ينظم العلاقة بين الموتيفات والعناصر الشعبية والعناصر الاضافية المعاصرة . ومن هذا المنطلق كثرت الاتجاهات المعالجة عند الفنانين ، ويمكن أن نحصرها فى اتجاهين :

الأول : اتجاه يسعى الى الفن الشعبى باحثا عن تركيبة شعبية ليضيفها فى بناء فنى يمتزج ببعض الاتجاهات الفنية المعروفة .

والثانى : اتجاه طلب الفن الشعبى لدلالاته وردوزه وأسلوبه ليضيف عليها معان موضوعية فلسفية واجتماعية وجمالية فى اطار من التجريد .

ويبدو من ذلك انه يوجد فى التطور التشكيلي لفن المرسومات عناصر ذاتية مختلفة . وأن هذه العناصر تحدد أو تقيّد طابع الموضوعية فى الأعمال التي انتجت منذ عرفت مصر المعاصرة نهضة تشكيلية مع بداية ١٩١٣ . ومن المهم ملاحظة أن هذه النهضة قامت على اكتاف المدرسة

كثير عن المناخ الجديد للفكر الاسلامى . وهذا بالطبع قد ساعد على وجود عدد من المدارس الفنية لفن المرسومات عرفت بواطنها التي أثرت على تواجدها . وخلاصة ذلك أن الفنان فى العصر الاسلامى لم يكن يعنى بالدراسة والتحليل ومعرفة العلل والأسباب والنتائج ، اذ كان يهتم بالتصور الشامل لموضوع العمل فحسب . وهنا جاءت الأعمال صورة من الحياة التي يسعى فيها الفنان الى استجلاء الحسيات وإبراز البهجة وترف الحياة ، نخلص من هذا الى أن فن المرسومات سار على عدد من الدروب المتوازية ، وكان فى فترة من التدرج الزمنى يفوق درب من الدروب على دروب أخرى وفى فترة أخرى نجد العكس وفى اامة تتوازى الدروب . وتتلخص فى :

١ - مرسومات عن عناصر طبيعية .

٢ - مرسومات عن شخصيات .

٣ - مرسومات تمتزج فيها العناصر الطبيعية مع الشخصيات .

٤ - مرسومات عن الخطوط وتوظيفها فى الكتابة والتشكيل .

أما عن الأساليب الفنية التي اتبعت خلال ومع تلك الدروب فقد كانت السمة المحورية لها هى التجريد والبعد عن التعقيد وهى فنون لاتمثل أفكارا بل أشياء وجدت بالفعل وحقائق نفرض نفسها على الفنان وتجعله وسيلة للتعبير عن عناصرها . وهى فنون حديثة أكثر منها عقلانية بالاضافة الى أنها فى الغالب كانت مرتبطة بوظيفتها النفعية والشعبية .

ومع بداية القرن العشرين تعود الحركة التشكيلية فى مصر بصياغة جديدة وبأسلوب يختلف تماما عن الأساليب السابقة ، ومع ظهور الدراسات الجمالية المعاصرة تواجدها تعبيرا « المستلهم من الفن الشعبى » وهو تعبیر فرض واقعته من واقع المتغيرات الاجتماعية ونمو الدراسات الفولكلورية الى جانب المنظور الجمالى المتطور للفنانين المعاصرين ، حيث يبحث فيه الفنان عن الانتماء للجذور الأصيلة فى فن المرسومات الشعبية والمصرية . ويقصد من هذا التصرف اقامة مشابهة بين التعبير المعاصر

التأثيرية بأجنحتها التجريبية المختلفة وبانكارها وموضوعاتها التي تنم عن أمزجة أصحابها العنية .

وأهمها الأجنحة الأربعة التالية :

١ - جناح الفنان يوسف كامل :

وهو زعيم المدرسة الإيطالية فى الرسم فى مصر - ولا يقصد بهذا أنه تأثر بالمدرسة الإيطالية فى الفن وإنما هو اتجاه الدراسة التى سافر إليها عدد من الفنانين بعد ذلك حيث أصبح هناك فنانون المدرسة الفرنسية والمدرسة الإيطالية ولكل منهما اتجاهه الفنى . وتدور أعمال يوسف كامل حول الطبيعة التى تتمثل فى حدائقها وشمسها وأضوائها وتدور حول الريف بمناظره الخلابة وكانت هذه الأعمال مولعة بإبراز النواحي الجمالية وحدها وثرأ ألوانها وتباينها والاهتمام بانعكاسات الضوء من خلال دراسة ظلال الأشياء على المسطحات . كما ألفت الى حد كبير على واقعية الألوان ونصوعها وأنسجامها .

وحقيقة أن أعمال الفنان يوسف كامل على الرغم من اقترابها من المدرسة الانطباعية - إلا أنه أضاف إليها نوعاً من الخلم ومتعة العين . (شكل ١٨)



شكل رقم ١٨

٢ - جناح راغب عياد :

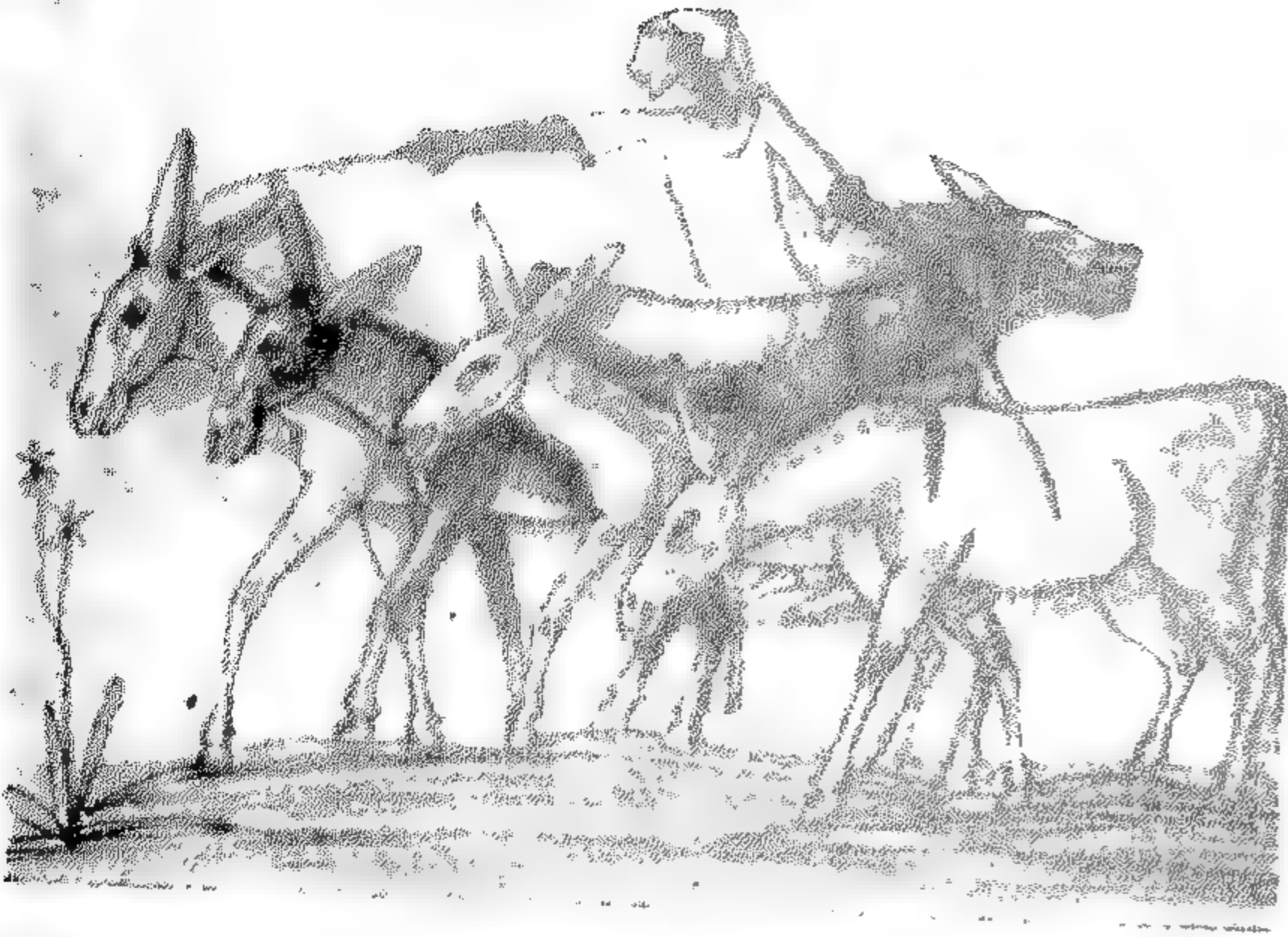
وهو أيضاً من الفنانين الذين لجأوا الى الخط المتحرك ليصنع نوعاً من المزيج بين فن الكاريكاتير وفن التصوير مستخدماً فيه عدداً من الوسائط اللونية المختلفة فى خاماتها . وهو من فناني المدرسة الإيطالية أيضاً . وقد مالت أعماله الى المجتمع الريفى والشعبى ، ولكن كان اهتمامه بالتشكيل وإبراز الحقائق كمظاهر أكبر من اهتمامه بوضع تصور فكرى وراء كل لوحة . حيث جاءت الأعمال فى جمال تعبيرى عن الأشكال الشعبية دون التوغل فى مفاهيمها الثقافية والفولكلورية . والحقيقة أيضاً أن راغب عياد حاول بطريقة ما أن يبحث عن بناء مصرى لفن البسمات . إلا أن التكامل فى هذا الاتجاه جاء بعد ذلك على أيدي فنانين من جيل الأربعينيات . (شكل ١٩)

٣ - جناح محمد ناجى :

وهو من المدرسة الفرنسية وقد عاش مع المدرسة الانطباعية وحاول أن يجعل من الشخصيات عناصر رئيسية داخل الطبيعة فى ألوان خاصة به أكدت امكانياته فى تحليل الأبعاد وتعاقبها مرحلة بعد مرحلة وجعل من اللوحة حواراً مستمراً بين عناصرها المختلفة وعاش فترة فى الحبشة إلا أن أعماله فى تلك المرحلة لم تبرز الجوانب الشعبية فى هذا المكان كما فعل كل من جوجان فى تاهيتى وماتيس فى مراكش والجريكو فى أسبانيا وغيره . (شكل ٢٠)

٤ - جناح محمود سعيد :

وهو الجناح الأكثر رسوخاً من الناحية الفنية وهو من المدرسة الإيطالية وقد أثر على عدد كبير من الفنانين المصريين بعد ذلك ، وكان اهتمامه بالعناصر الشعبية راجعاً الى حبه للأماكن الشعبية وإلى انتقائه لأهم ملامحها الانسانية للتعبير عنها بعمق تشكيلى كما جاءت فى لوحته « بنات بحرى » وفى هذه اللوحة نجد الفنان يتجه الى الواقعية ليعبر عن الشخصية الشعبية فى « احترام » وألوانه أكدت هذا المعنى حيث جاءت بدفئها لغة حوار مشترك فى التكوين



شكل رقم ٢٠

الاقتراب أكثر وأكثر من المدارس المعاصرة
المنطورة وكانت المدرسة السيريالية من أهم
المدارس التي كانت محل تجريب لعدد من
الفنانين . وقد التف هؤلاء الفنانون حول الفنان
حسين يوسف أمين الذي اعتبر مفجرا للملكات
ابداعاتهم في تلك المرحلة . وكان من نتيجة
ذلك أن أصبح العنصر السياسي هو المنظور لفكر
الفنانين وتحليلهم للواقع الاجتماعي وبدأ ذلك
في أعمالهم التي أنتجت في تلك الفترة .



شكل رقم ١٩

ويحضرني مقولة للفنان حسن سليمان عن
أعمال محمود سعيد ، ان الألوان عنده تأخذ
الانسان بعيدا ثم ترده ثانية وتأخذه يمينا ثم
يسارا ثم تعيده الى موقعه . والألوان والعناصر
تأخذ المرء صعودا وهبوطا . ان أعماله من الأعمال
التي يصدق القول عليها أنها « متكاملة »
(شكل ٢١) .

وفي خلال الأربعينات ونتيجة التحولات
الاجتماعية والسياسية نزع عدد من الفنانين نحو



شكل رقم ٢١

وكما سبق وأن أوضحت أن الجزائر وندا من هؤلاء الفنانين الذين استطاعوا أن ينفردوا بعد ذلك بأسلوبهما وأن يصبح المجال الفني يدور حول العناصر الفولكلورية للتعبير عنها بقيم تشكيلية جميلة .

واستمرت الحركة التشكيلية بعد ذلك في طريقها نحو الدراسة والبحث ، حتى غلب على الطابع العام للفنون في مصر الطابع المصري وعيونه على الفنون الشعبية .

ولكن اعترافا بأن الحركة تتطور فكان لابد أن يكون من قضايا الفنان الاهتمام بالعنصر الانساني القادر على توظيف المكان في صالحه . فقد قدمت كاتبه هذه السطور في معرضها الايقاع والطبيعة بحثا من ٢٨ لوحة حول البعد الانساني على المكان

الاجتماعي ذي الطبيعة الشعبية . ولم يكن الانسان واردا مرسما في الأعمال وإنما أدخل في البحث كرمز وتاريخ لهذه المواقع . وكان من الضرورة أن تختار الباحثة خطوطا معبرة في تناسب مع الألوان لتؤكد هذا المعنى مع ترك مراعات في نسيج التوال كأرضية طبيعية تمثل الجذور الأولى لهذه الأماكن .

وأخيرا ما تعنيه هذه السطور هو أن الموضوعية في البناء الفني المعاصر وفقا للمفهوم الشعبي ممكنة بمعنى أنها ضرورة ، ويمكن التعبير عن مواقفنا الجمالية الحالية بجذور فنية تمتد وتمتد حتى تعيد للفن سمته المصرية . والبدء بهذا يعني الاعتماد على نفس الأدلة مجتمعة لتاريخ فن المرسومات وجذوره الشعبية .

هوامش :

- ١ - جورج سنيتاتا : الاحساس بالجمال - ترجمة د. محمد مصطفى بدوي - الأنجلو المصرية .
- ٢ - جيروم ستولينتز : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية - ترجمة د. فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ثانية .
- ٣ - عبد الحى دياب : التراث النقدي (د. أحمد ضيف) - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ .
- ٤ - د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن - مكتبة مصر - ١٩٧٦ .
- ٥ - عبد الهادى الجزار : دراسة على أعماله وكتاب أ. صبحى الشارونى فنان الأساطير .
- ٦ - حامد ندا : دراسة على أعماله وبحث منشور لكاتبة الموضوع بالرومانية .
- ٧ - ايمانويل كنت : تاريخ الفلسفة الحديثة : يوسف كرم - ط . رابعة - دار المعارف .
- مشكلة الفلسفة - د. زكريا ابراهيم - مكتبة مصر - ٤ .
- مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة (يمكن أن تصير علما . ترجمة د. نازلى اسماعيل حسن - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ .
- ٨ - فيكتور جرجس : اللوحات المصورة بالمتحف القبطى « الايقونات » مصلحة الآثار - المتحف القبطى ١٩٦٥ .
- ٩ - د. رؤوف حبيب : المظاهر الرائعة للفنون القبطية - تاريخ الفن القبطى ومتحفه - مكتبة المحبة .
- Wilde Zalasczer : Portrats Aus Dem Wus- tens and Verlag von Anton Schroll & Co- Wien-München. 1961.
- Klaus Wessel : L'Art Copte-Editions Med- dens, 1963.
- ١٢ - جون ديوى : الفن خبرة - ترجمة د. زكريا ابراهيم - دار النهضة العربية - ١٩٦٣ .
- ١٣ - د. عبد الرحمن زكى : الفن الاسلامى - دار المعارف الاسلامية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .
- (١٦٤) سلسلة كتابك .
- ١٤ - د. محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية
- ١٥ - د. سلمى عبد العزيز : التصوير المصرى المعاصر : بحث منشور باللغة الرومانية ١٩٧٨ .



الوجدان الشعبى

في حكايات حارة نجيب محفوظ

د. كمال الدين حسين

ان الأدب الناجح لابد أن ينطلق من المحلية .. مقولة أكدها الابداع العالمى على مر العصور .. فالمبدع عندما يبدع أى منتج أدبى لا يبدعه وعيناه مسطرتان على بريق العالمية ، بقدر ما يكون الهم الذى يشغله هو النجاح المحلى فى المقام الأول . وأن يجد صدى لمنتجه الأدبى بين من ينتج لهم ، وحتى يتحقق هذا الصدى لابد أن يتوافر للمنتج الأدبى قدر كبير من الصديق الفنى الذى هو نتاج الفنان مع نفسه أولا ، ومع عالمه ثانيا ، وهكذا كان نجيب محفوظ .. خاصة عندما يكتب عن الحارة المصرية .

ان نجيب محفوظ واحد من أبناء الحارة المصرية ، عشقها وأخلص لها وتمثلها فى وجدانه .. فكتب عن حارته القابعة فى أحضان القاهرة المعز أروع أعماله ، والتي صور خلالها الشخصية المصرية الشعبية بسماتها المميزة ، وأصالتها العريقة .. وصورها كما ترسبت فى وجدانه كواحد من أبنائها تمثل ثقافتها وعائشها فشكلت - بجانب ما اكتسبه من ثقافة ومعارف خاصة - بنسبة الثقافة الفكرية ، التى ظهر أثرها فى أعماله عن الحارة المصرية (القاهرة) بطبقتها الدنيا والوسطى .. بداية من ذلك من ابداع روائى متكامل فيه رؤيته للحياة فى المجتمع المصرى من خلال بيئته التى والخرافيش (١٩٧٨) ، وحكايات حارتنا (١٩٧٥) هى موضوع هذه الدراسة الى غير خان الخليل (١٩٤٦) ، مرورا بزقاق المدن (١٩٤٧) وثلاثيته (٥٦ - ١٩٥٧) - عاش فيها وعائش واقعها وأهلها .

ولقد حاول نجيب محفوظ فى أعماله الروائية عن الحارة القاهرية ، أن يجعل من الحارة انظارا للتاريخ للمجتمع المصرى منذ بداية هذا القرن حتى قيام ثورة ١٩٥٢ . واصفا ومجلا بنيتة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وعوامل التغير الاجتماعى التى أثرت فى تلك البنيات وظواهر هذا التأثير ، من خلال تصويره الروائى لجوانب مجتمعه . وقد خص « حكايات حارتنا » برصد أحداث ومواقف للفترة الزمنية المواقبة لثورة ١٩١٩ حتى وفاة سعد زغلول ١٩٢٧ ، وهذه الفترة الزمنية لأحداث الحكايات تحمل دلالة لأهم فترة تاريخية بلورت الوعى الشعبى المصرى أما المكان وهو الحارة القاهرية . فدلالته واضحة من كون الحارة حينذاك كانت تمثل عصب المجتمع القاهرى .

الغلام عن دراويش التكية ، وينسبها الى الشيخ الأكبر .
« بلبلى خون ولى خورد وكلى حاصل
کرد » (٣) .

عبارة غامضة ، غير مفهومة لصغار الحارة وكبارها ، تزيد من غموض التكية وشيخها الأكبر الذى لم يره أحد ، حياة كلها ألغاز وحرمة وتحريم من الخوض فى الحديث عنها :

« ترى ما معنى ارطانة التى حفظتها

— سمعتها مرارا ضمن تراثيل التكية

دينصت الأب مليا ثم يقول :

— لا تخبر بذلك أحد

يسط يديه ثم يتلو الصمدية (٤)

وفى خاتمة الحكايات يعود نجيب محفوظ للتأكيد على نفس الدلالة ، فها هو الشيخ الأكبر عمر فكرى كاتب محام متقاعد فى الحكاية رقم (٧٨) ، والذى يقول عن نفسه : « من خبرتى الطويلة أستطيع أن أقدم شتى الخدمات فى أى ميدان من ميادين الحياة . . . فيسأل الصبى عن التكية ، فينطلق الشيخ عمر مؤكدا بأن التكية خارج أسرار الحياة ، ويفشل من يحاول معرفة أسرارها . . . ثم يدور الحديث بينهم عن الشيخ

فكيف جاءت شخصيات ومواقف « حكايات حارتنا » ، ومدى ارتباطها بالثقافة الشعبية التى تمثلها نجيب محفوظ فى أعماله ليعبر بها عن الشعب المصرى ؟

يبدأ نجيب محفوظ « حكايات حارتنا » وينهيها بصورة عن مدى ارتباط حياة الحارة بالفكر الغيبى وما يحويه من غموض وأسرار . رامزا لغموض هذا الفكر وقديسيته وحرمته « بالتكية » العتيقة التى تحيط بها منازل الحارة وتقع هناك .

« صغيرة تحلق بها الحديقة ، بوابتها مغلقة غابسة ، دائما مغلقة ، والنوافذ مغلقة فالمبنى كله غارق فى البعد والانطواء والعزلة (١) .

وتتشكل هذه العزلة التى تعيشها التكية وقاطنوها من الدراويش رجال الله سرا . مقدسا لا يصح الخوض فيه ، فمنهم « رجال الله وملعون من يتكدر » (٢) صورة للعزلة التى تعيشها الحارة أيضا عن العالم من حولها ، أقصى ما يشغلهم هو معرفة الشيخ الأكبر للتكية .

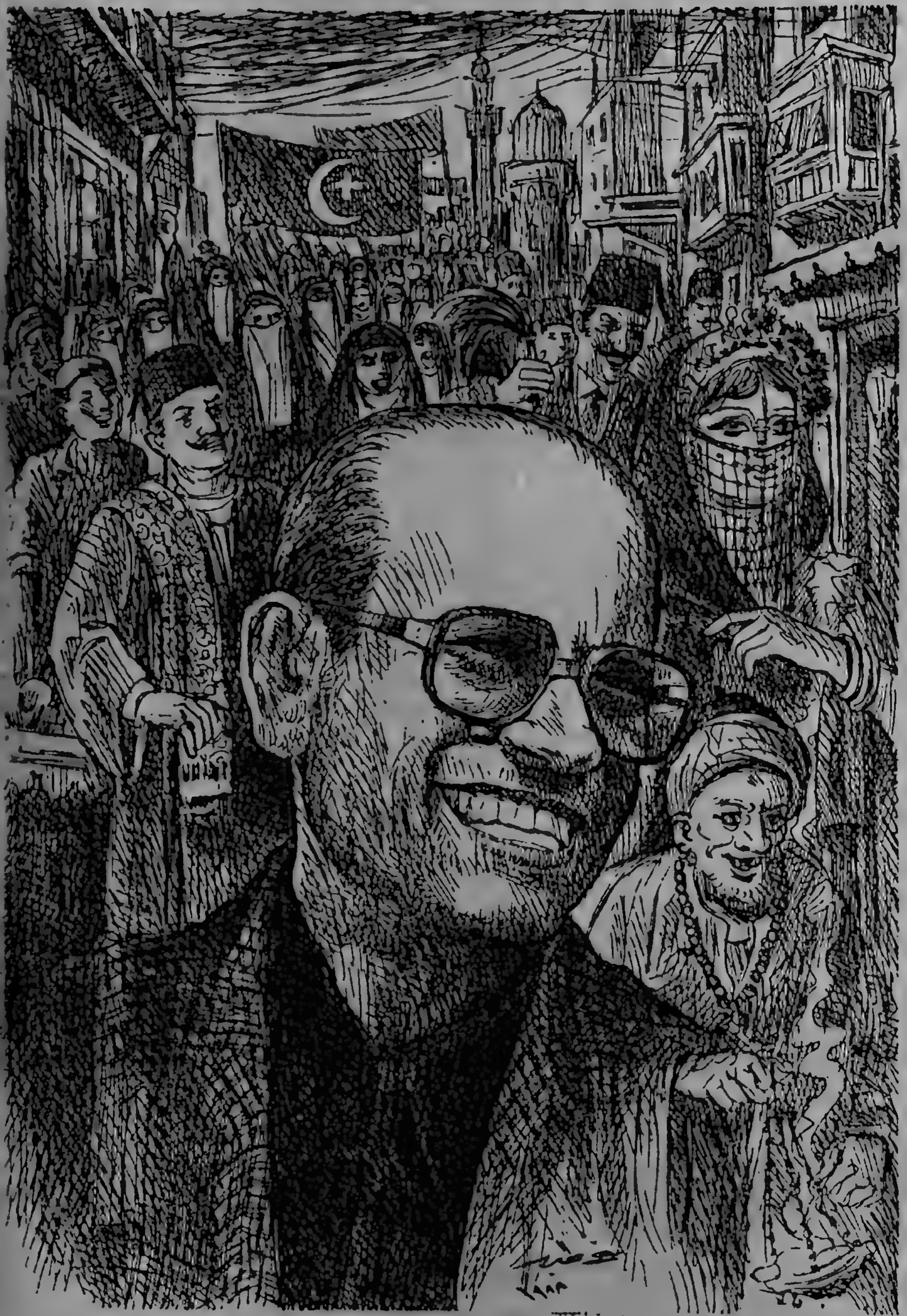
ولا تقتصر المفردات الدالة على هذه العزلة على دلالة المكان ، بل هناك الانشودة التى يحفظها

١ - نجيب محفوظ : حكايات حارتنا (القاهرة : مكتبة بر ط ٢ ع ١٩٧٨) ص ٣ .

٢ - المرجع السابق : ص ٣٠ .

٣ - المرجع السابق : ص ٤ .

٤ - نفس المرجع السابق : ص ٥ .



الأكبر الذى تؤمن الحارة بكراماته ، ولم يره أحد ، فيتفقا على أن هناك استحالة فى رؤيته و « عجب أن نقنع بوجود التكية وبعدم امكانية رؤية الشيخ الأكبر » .

فهناك وجود ، واقع مادي للتكية لكن يحيط به كم كبير من الأسرار . منها حقيقة الشيخ الأكبر الذى تؤمن الحارة بكراماته . . والايمان به نابع من خلال المقاييس العقلية ، فالقوة الكامنة وراء الأشياء لا ترى ولكن يشعر الانسان بها ويتعرف على وجودها من خلال الظواهر المادية . . فجميع من فى الحارة يؤمنون بضرورة وجود الشيخ الأكبر للتكية كما يؤمنون أيضا ببركاته .

فالشيخ الأكبر هو ولي مثله مثل الأولياء الذين تنظر اليهم الجماعات الشعبية نظرة تقديس لما يتصفون به من تقوى ويظهرون من الكرامات فهم كما يقال (سرهم باتع) ومع كراماتهم القدرة على شفاء المرضى بمختلف الوسائل ، والتنبؤ بالغيب ، وان كانت بعض الاعتقادات فى بركاتهم وقدراتهم تخالف ما جاء به الاسلام الى أنها تجد صدق فى نفوس الجماعات الشعبية .

جانب آخر من الاعتقاد فى الغيبات نلمسه فى حارة « نجيب محفوظ » ، وهو الاعتقاد فى التنجيم وكشف الغيب ، والعلاج عن طريق الرقى والتعاويذ . . والزار أحيانا .

ففى الحكاية رقم (٢) ، تقع الست « أم زكى » المهزارة الطروب « فريسة » مرض عضال ، وكما يقول « نجيب محفوظ تعنى حكمة الحارة الخالدة بأن مرضها ليس مرضا من الأمراض المعروفة ، ولكنه من أفعال « الأسياد » وألا شفاء لها الا بالزار . . ويحىء اليوم المشهود فيكتظ بيت جارتنا بالنساء ، بالبخور ، وتتسلط عليه جوقة من السودانيات يكتنفهن الغموض والأسرار . . وها هى الأيام تمر وصحة صديقتى لا تتحسن » (٥) .

ومن المعروف أن (الزار) وسيلة من وسائل العلاج الشعبى عرفته مصر وكثير غيرها من بلاد العالم والاعتقاد به كعلاج بدائى يقصد به ارضاء الأسياد واجابة مطالبهم لتخليص المرضى من آلامهم وتهيئة الشفاء لهم وابعاد أذى الأرواح عنهم ينتشر هذا الاعتقاد بين الأوساط الشعبية وغيرها . .

أما فى الحكاية رقم (١٠) فيقدم « نجيب محفوظ » ، الشيخ لبيب وهو معلم من معالم الحارة مثل التكية والقبو والسبيل . . كان يتخذ مجلسه قبيل مدخل القبو ، على فروة يجلس ، وبين يديه تنفث رائحة دسمة مخدرة ذو جلاب أبيض ، وطاقية خضراء ، مكحول العينين ضعيف البصر ، يطوق عنقه بمسبحة طويلة تستقر شرابتها فى حجره (٦) .

والشيخ لبيب يجد ضالته فى زبائنه من نساء الحارة ، هذه تسعى لمعرفة الغيب وتستعجله ، كاحسان الصبية الجميلة فى الحكاية رقم (١٠) التى تتعجل أنباء المستقبل ، فترسل (بأثرها) مع الصبى الى الشيخ لبيب : « خذ منديل واذهب الى الشيخ لبيب فى مجلسه . . أعطيه المنديل ومليا وقطعة سكر . . فيشتم المنديل ويفكر مليا ثم يقول :

« عما قريب يمتلئ الكراد ويغنى العصفور (٧) » .

وتتزوج احسان من غنى فى الخمسين ، ذو زوجة وأولاد ، وغير احسان كثيرات كل تسمع ما ينطق به الشيخ لبيب من كلمة مفردة مثل « تفرج » أو بمثل من الأمثال « يا راخين يكفيكم شر الجايين » فتفهم المرأة ما تفهم ، فيتהלل وجهها فرحا أو يغتمق كآبة ، ثم تدس المقسوم تحت طرف الفزوة وتمضى » (٨) .

وللشيخ لبيب زبائن من الرجال أيضا ، ففى الحكاية (٤٠) يصاب أحد الشباب بمرض نفسى يؤدى به الى مطاردة النساء ومهاجمتهن فى

٦ - المرجع السابق : ص ١٥٧ .

٨ - نفس المرجع السابق : ص ١٥٧ .

٥ - نفس المرجع السابق : ص ٨ - ٩ .

٧ - المرجع السابق : ص ٢٤ .

الطرقات ٥٥ يطوف به أبيه على الأضرحة بلا فائدة
فيلجأ الى الشيخ لبيب .

وفى نفس الحكاية نجد اشارة الى الاعتقاد فى
زيارة الأضرحة والتبرك بأولياء الله طلبا للشفاء
من الأمراض .

أما فى الحكاية رقم (٥٠) فعندما يمرض
جعلص الدنانيرى فتوة الحارة يذهب الى أحد
المنجمين طالبا الشفاء ، فيعزو اليه بأن مرضه
بسبب دعاء أهل الحارة عليه فيصب جام غضبه
عليهم .

هناك أيضا جانباً من الحكايات يدور حول
مفهوم شعبى عن كيد النساء ٥٥ والرجال ٥٥
فالمرأة فى بعض الحكايات ليست ضعيفة على طول
الخط ، ففي الحكاية رقم (٢٧) نجد نظلة لا هم لها
الا اصطيات الرجال وإيقاعهم فى حبائلها ، ثم
تتركهم يضعفون ، « تتزوج من حسن وتهمله
فى مرضه ، وبعد وفاته تلف شباكها على أخيه
خليل وعندما يتوفى تتوقع منها الحارة مكيدة
أخرى لرجل آخر ، لكن وحسب العرف الشعبى
أو دستور الشعب الذى يقر بأن لكل ظالم نهاية
ولكل شرير جزاء لابد أن يناله فى الحياة الدنيا ،
تلقى نظلة جزائها « وينتشر الخبر بأن جارة ألفت
على وجه نظله « ماء نار » متهمة إياها بمحاولة
خطف زوجها » (٩) ، تماماً كما فى الحكايات
الشعبية حيث يقترن الجزاء بنوع الفعل ، ويتم
فى الحياة الدنيا لتكون العبرة ، وهذه واحدة
من إبداعات « نجيب محفوظ » فى تمثله لأدب
وثقافة الشعب .

عن هذا الدستور تدور أحداث الحكاية رقم
(٤٣) « فحواش العداد من أصحاب المزاج فى
حارتنا ٥٥ فى ليلة عيّد يقرر أن يحيى سهرة
كبرى فى بيته ٥٥٥ ويتواصل الطرب والعربدة
حتى قبيل الفجر بقليل ثم يخلد الجميع لنوم
عميق » (١٠) ، لكن بعد أن يستيقظوا يجدوا
أنفسهم مبغثرين فى عالم خراب شامل لا يتصور
ولا يوصف .

« ويداع كلام أيضا عن أن ما حاق ببيت حواش
انما جاء نتيجة لغضب من الله استحقه باستهتاره
وقسوته وعربدته ٥٥٥ ومثل هذا ما قيل عن
دور العفاريت فى الأمر نتيجة نذر نذره حواش
ولم يوفه (١١) .

وهنا يحدد « نجيب محفوظ شكلا جديدا لتلك
القوى التى تقوم بتنفيذ دستور الشعب ،
وأسبابا أخرى تضاف لقائمة الأعمال التى يمكن
العقاب عليها والتى يعتبرها تستوجب العقاب
والجزاء فى الحياة الدنيا ، فالعقاب بيد الله تعالى
يستهدف المستهتر الفاسد العريذ ، أما من يغدر
فى الوفاء بنذر كان قد نذره فالجان تؤذيه ،
فالوفاء بالنذور فى الثقافة الشعبية يشكل ركنا
من أركان الاعتقاد فى القوى الشعبية ومراضاتها .
أما عدم الوفاء بما ينذر فإن رد فعله يكون
خطير على صاحبه أو من يتبعه كما يقضى المعتقد
الشعبى ٥٥ لذلك فإن الالتزام بالوفاء بالنذر
واجب والا تعرض صاحبه للأذى كحواش العداد
٥٥٥ وتحقق العظة المطلوبة من حكاية حواش
العداد ومصيره ويعتبر بها الناس « وأمام غموض
السبب فيما آل اليه حواش وأصدقائه لا يجد من
يتذكر هذه المحاولة الا أن يبسمل ويحوقل
ويستعيد بالله من الشيطان الرجيم درة لأى شر
قد يصيبه مثل ما أصاب أصحابها » (١٢) .

ومن أسلوب الحكايات الشعبية أيضا تمثل
« نجيب محفوظ » شكل النوادر الشعبية فيصنع
بعض المواقف فى حكايات قصيرة موجزة
ساخرة .. تحمل الفكاهة والعبرة ومرارة التجربة
وسخريتها ٥٥ وفى الحكاية رقم (٣٦) يسقط رجل
سكير على الأرض فيحمله البعض فوق لوح عجين
ظنا أنه توفى ، وأثناء سيرهم يصادفهم سكير
آخر يترنح ، فيضحكون عليه ، فإذا بالسكير
المحمول ينظر اليه ويصيح :

« اخم ، حقيقة أنك مرة ، تسكر حتى تقع من طولك
ونضحك عليك الناس ، أسفخص » (١٣)

نادرة أخرى من النوادر تحمل مرارة التجربة
وسخرية الموقف فى الحكاية رقم (٧٤) ، عندما

١٠ - نفس المرجع السابق : ص ٩٢ .

١٢ - نفس المرجع السابق : ص ٩٣ .

٩ - نفس المرجع السابق : ص ٥٩ .

١١ - نفس المرجع السابق : ص ٩٣ .

١٣ - نفس المرجع السابق : ص ٨١ .

يسكر الأعور وهو في طريقه لموعده غرامى ، ويشتهد به السكر فيعتمد على مجنون ليرشده الى مكان الموعد ، وينتهي بالدوران حول نفسيهما في نفس المكان « ومن يومها والمثل يضرب بهذه الحكاية في حارتنا فيقال لمن يسترشد بمن لا يرشد : « أنت سكران وهو مجنون فكيف تصلان الى التكية » (١٤) .

معتقد آخر يلعب دورا هاما في حياة أهل الحارة . . وهو زيارة المقابر حيث يفرح الأطفال بالفطائر والفاكهة أما الكبار « فلهم مواعظهم التي يتعظون بها سواء من الأموات أو الأحياء الذين يرتبطون بأمواتهم داخل القبور كما في الحكاية رقم (٣٥) ، فرضوان الذي يقرر أن يعاقب نفسه بهجر الدنيا والعيش بجوار قبر أولاده عقابا له على الجفاء الذي أبداه لابنه الأكبر طوال حياته حتى خطفه الموت ، وحزنا على ابنته التي كان يشغف بها ، ولم يستطع بعد موتها صبرا على الحياة ، ويقرر أنه « انتهى كل شيء » .

« يهجر الرجل تجارته ، يهجر بيته الى حوش القرافة ، ويقيم هناك على مقربة من قبر الفقيد ، وتصر حياته على الامتداد حتى يوافيه الأجل » (١٥) وحرمان أهل الحارة من زيارة المقابر هو العقاب ، بل هو عقاب يعادل حرمانهم فرحة العيد . . . فعندما يمرض جعلص الدفانيرى فتوة الحارة ، ويخبره أحد قراء الغيب بأن ما أصابه انما نتيجة لدعاء بعض أهل الحارة عليه ، « فلما يبرأ من مرضه يأمر بالآلا يحتفل أحد بعيد الفطر المبارك ، حتى زيارة المقابر حرمت علينا . . . وتمر أيام العيد ... وتعيش الناس ما يشبه الحداد » (١٦) .

فالحرمان من زيارة المقابر هو بالنسبة لأهل الحارة حرمان من واجب مقدس . . . تقصير من الأحياء في حق الأموات . لا تورث مخالفته الا الحداد . فالجماعات الشعبية تهتم وتتمسك بالمقابر وتمثل زيارة المقابر في المعتقد الشعبي في معظم الأحيان بزيارة المقابر وتمثل زيارة

ركنا هاما من أركان المعتقدات الشعبية فأولا هي للغة ، وتذكر بالنهاية التي يجب العمل من أجلها .

وثانيا : هي واجبة من أجل الوفاء للأموات الذين تطوف أرواحهم حول من كانوا يحبون المتوفى وأقربائه ، ولذا يجب مرضاتها بزياراتهم ومن الغريب في المعتقد الشعبي ارتباط زيارة المقابر بالأعياد . . فهي صباح أول يوم من أيام عيد الفطر ، وتانى يوم من أيام عيد الأضحى ، كما تتم في المواسم الإسلامية . . لذلك ربط « نجيب محفوظ بين منع الزيارة والاحتفال بالعيد فكلاهما متممة للآخرى في الثقافة الشعبية .

ومن مقولات الثقافة الشعبية والتي شكلت الشخصية الشعبية وأكسبتها سماتها « أهمية العمل الحكومى ، والارتباط بالتراب الميرى ، واحترام الوظيفة الحكومية ، فهي شرف ورفعة ، مهما أصاب صاحبها من ضرر » .

فالألم في الحكاية رقم (٧) لا تتمنى لابنها أكثر من أن يعمل في الحكومة .

« - انى أحلم أن أراه يوما موظفا مثل أبيه وأخواته » (١٧) .

في الحكاية رقم (٤٨) ، ينشأ صقر الموازين محسودا بين أقرانه في الحارة ، لأن والده موظف حكومى . . لكن الأيام لا تجعله يقرر أنه « لو كان أبى صعلوكا . ما عرفت الهم أو الغم » (١٨) ، فالصعاليك أقل هما ومشاكل لا تعقيدات في حياتهم يعيشوها كيفما اتفق أما الموظف . . فوهم التميز الأدبى يمنعه من التنازل .

يتوفى الأب الموظف الصغير فقيرا ، لا يورث ابنه الا أسرة مكونة من أم وعمة وأختين في سن الزواج . . كما أورثه أيضا تقاليد راسخة تتعلق بالكرامة وتطلعات نحو الحياة الجميلة « (١٩) ، والنتيجة يتحمل الابن بمرتبته البسيط أعباء الأسرة ، . . لا يتزوج ولا تتزوج الاختان والسبب كما يقول « نحن لا نرضى بالصعاليك

١٥ - نفس المرجع السابق : ص ٨٠ .

١٧ - نفس المرجع السابق : ص ١٨ .

١٩ - نفس المرجع السابق : ص ١٠٨ .

١٤ - نفس المرجع السابق : ص ١٨٠ .

١٦ - نفس المرجع السابق : ص ١١٤ .

١٨ - نفس المرجع السابق : ص ١٠٧ .

٢٠ - نفس المرجع السابق : ص ١٠٩ .

وأولاد الناس لا يرضون بنا ، ، ويتقدم العمر ،
صقر يسقط في عزوبته ، وهن يذبلن ، ويتسربل
الجو بالقتامة . . ويمقت صقر أسرته ويقول
عنها : « أسرة لا تعرف الموت ، كما لا تعرف
الحياة » (٢٠) .

تعيش أسرة الموظف حياتها الهامشية . .
لا تحسب مع الأموات ، ولا تحسب ضمن
الأحياء ، ومع ذلك يتمنى الجميع التقيد بالسلوك
الوظيفي الحكومي .

ومن العادات الشعبية التي تمر بحياة الفرد
ولا يمكن أن ينساها ، عادة الطهارة ، والتي
يعرف فيها الطفل لأول مرة في حياته ما هو
الغدر أو هكذا كانت في الحارة كما صورها
« نجيب محفوظ » ، فالعملية لا تأتي أبدا باتفاق
أو إبرام عقد مسبق ، بل تأتي دوما غدرا ،
ففي الحكاية رقم (١٣) يسرد لنا الراوى كيف غدر
به . . حقا لقد بدأ يومه جميلا . . لكنه الجمال
الذى يبشر بالشر جمالا غير طبيعي ، ينذر
بشيء ما ، كان يشعر بأن هناك سر في هذا
الجمال .

فالآب ينظر اليه باهتمام . والأم تشوب
تصرفاتها عصبية ما ، وتغض البصر عن عبث
الطفل بل تشجعه . . وتأتي اللحظة الحاسمة حين
« يدخل عم حسن الحلاق ومساعدده يدخلان
باسمين » وينقل « نجيب محفوظ » الصورة
ببراعته . .

« يقول لهم الصبي أبى خرج

فقال العجوز : نحن ضيوف سنريك لعبة فريدة

وجلس على كنبه وهو يبسم ثم قال وهو
يخرج من حقيبته أدوات بيضاء لامعة :

يسرك بلا شك أن تتعلم كيف تستعمل هذه الأدوات
ويجىء مساعده بمقعده فيجلسنى عليه أمام المعلم . .

وإذا بيديه يكبلانى من الذراعين والساقين
بقوة واحكام (٢١) وتبدأ العملية الرهيبة . .
عملية الختان . . وتتم العملية . . وصراخ الطفل
يدك الجدران ولا تنسيه آلام اللحظة كل تلك
الخلوى والشيكولاته التي يرشوه بها أهله .

ومن الممارسات التي لا ينساها الطفل أيضا
عن طفولته في الحارة ، مخالفته تلك النسواهي
التي كانت تمنع اختلاطه بالفتيات فيمن مثل
سنه . . وعن فترة المراهقة المبكرة يورد « نجيب
محفوظ » عسدا من المواقف حيث كان الفتى
يتسلل بعينه أو يديه سعيا وراء الممنوع والمحرم
عليه ، ففي الحكاية رقم (٦) يصور لنا بدايات
نمو العاطفه في قلب الطفل الصغير . . منذ أن
وعى الذهاب للكتاب . . كيف يتركز انتباهه
على درويشه « زميلة الكتاب » . . كيف يسعى
لكسب ودها بنصف فطيرة في موسم القرافة . .
ثم يتبعها في المساء الى الزقاق حيث تلعب
ويجالسها . « أتزحزح حتى نتلاصق » يغمرنى
شعور بسرور غريب ذى أسرار ، أمد يدي الى
ذقنها فأدير وجهها الى . . . أميل نحوها . .
فأقبلها . . . أصمت وأهيم وأذوب في دفقة
احساس مبهم فأعرف السكر قبل الخمر ، ونسى
الوقت . . والخوف » (٢٢) .

وهناك أيضا سيل من العادات والمفاهيم التي
تفرضها - على الثقافة الشعبية في الحارة المصرية
كما صورها « نجيب محفوظ » - ، طبيعة المجتمع
الأبوى الذى يسيطر فيه عالم الرجل بديكتاتوريته ،
محللا للرجل كل شيء . . حارما المرأة حتى
من حقها في الاعتراض . نظرة لا تحمل الا وجهة
نظر تخلف اجتماعي أثر على الشخصية الشعبية
وسلوكلها وللأسف مازالت له بعض رواسب
حتى الآن في كثير من الممارسات التي تحدد
العلاقة بين الرجل والمرأة . ففي حكايات « نجيب
محفوظ » ، الحكاية رقم (٩) والتي تدور المرأة
التي تخرج للعمل :

« - أما سمعت بالخبر العجيب

- توحيدة بنت أم علي بنت عم دجب

- مالها كف الله البر

- توظفت في الحكومة » (٢٣)

وكان التوظيف لتوحيدة من الأخبار ، قد
يكون هذا الفهم معقولا في عشرينات هذا القرن
. . . ولكن الغريب أن هناك طوائف اجتماعية
حتى الآن لا تعترف بأهمية عمل المرأة ولا جدواه

٠٠ ومازال التعليق الذي عقب به رجال الحارة على
توظيف توحيدة يجد صداه ٠٠
« اللهم احفظنا ٠٠ يا خسارة الرجال » (٢٤)

هناك أيضا النظر الى المرأة كسلعة يمكن
للقادرين من أصحاب رؤوس الأموال أن يشتروها.
فاحسان في الحكاية رقم (١٠) فتاة باهرة الجمال
٠٠٠ لكنها فقيرة ٠٠ يطلب يدها صاحب محل
فراشة ، غنى في الخمسين ذو زوجة وأولاد ،
فتتزوج منه « (٢٥) ، والنتيجة لا تتحمل الصبية
أكثر من عامين لمعاشرة هذا الكهل ثم تختفى من
بيته ومن الحارة .

أيضا لم يفت نجيب محفوظ أن يتناول عادة
تعدد الزوجات أشهرها حكاية بطريق الحموى رقم
(٣٠) والذي تتضمن أكثر من دلالة مع كثير من
العادات الخاطئة كتعدد الزوجات ، وتعالى الدارسين
في الخارج على أصولهم ، ومساوىء زواج صغار
السن .

فبطريق الحموى زوجة أبوه وهو صبي عمره
١٤ عاما ، وبعد أن تعلم وسافر الى الخارج لتكميل
دراسته ، عاد بزوجة أجنبية تتناسب مع ثقافته
الجديدة فيطلق زوجته القديمة ، ولا يحسن معاملة
الجديدة التي لا تستطيع أن تتواءم مع البيئة
الثقافية للحارة المصرية ، فتتهجر الحموى وتطالبه
بالطلاق ، ويأبى الحموى أن يعيد زوجته الأولى
(فهذا الجنون) ، بل يعد نفسه لتجربة ثالثة .

ومن القيم الثقافية الشعبية التي يؤمن بها
كثير من رجال الحارة قيمة العمل ٠٠ وقد أورد
لها « نجيب محفوظ » واحدة من حكاياته ففي
الحكاية رقم (٤٥) يتزوج عاشور الدنف عامل
السرجة من أرملة ثرية توفر له كل أسباب
الراحة والنعيم ، تعوضه كثيرا مما عاناه في
حياته ، وتعقد الزوجة الثرية على زوجها وأبنائه
بالخير الكثير فيباركوا الزواج ، لكن عاشور
ابن الحارة لا يرضى طويلا بهذا العيم وأن لا يكون
شجينا لنعيم وأفضال زوجته فيطلب من سجنائه
أن تطلق سراحه ، أن تساعد في إيجاد عمل

ويضر ٠٠ ويتهور في اصراره فيطرد من الجنة
فيذهب متحديا ٠٠ لقد وجد حريته في تشرده
في التقاط رزقه بعناء وتحن الست اليه فتعرض
عليه الصلح بشروطها ، لكنه يرفض ، يصر على
الرفض « بقى في سبيله المحفوف بالمتاعب
والمخاطر ٠٠ لكنه حر ٠٠ يعمل بكده يملك
حريته وعمله ٠٠ لذلك « يستحق أن يكون نادرة
من نوع جديد في حارتنا » (٢٦) .

وأهل الحارة بسطاء ، مسالمون يخشون القوى
ومن يستغلها ضدهم سواء أكان من الفتوات
أو غيرهم ففي الحكاية رقم (٤١) يقف ابراهيم
القرد المتسول الضير وحده أمام الجميع وأمام
رجال الشرطة التي لم تستطع السيطرة على
هياجه وضربات عصاه الا بواسطة خراطيم
المياه .

تقدر الحارة ابراهيم لقوته أولا ٠٠ ولسخريته
من رجال الحكومة الذين لم يستطيعوا التغلب عليه
بالوسائل العادية ثانيا ٠٠ لذلك عندما يعود
للحارة « بنيانه الضخم وهامته المرفوعة فيلقى
استقبالا حميما وتحيات حارة ، فيواصل حياته
السابقة متعلقا عند مدخل القبو مثل
أسطورة » (٢٧) .

وهناك أيضا الفتوات والذين تشغل مواقفهم
أكثر من حكاية ليصور فيها « نجيب محفوظ »
عدلهم وظلمهم واستبدادهم بأهل الحارة وخنوع
أهل الحارة لهم ، لانقسامهم وتفرقهم .

وليس الفتوات وحدهم من يلقون الاحترام
والتقدير من أهل الحارة هناك أيضا طائفة البلهاء،
الذين لا يقل تقديس أهل الحارة لهم عن تقديسهم
للفتوات ، ففي الحكاية رقم (٥١) ، لا يحترم
جعل الدنانير أحد من أهل الحارة قدر احترامه
لعبد الأهل ٠٠ من يقال عنه انه ممسوس
ولا يوجد له دواء عند أهل الأرض .

فيعرض عبده موكب جعل الدنانير ويسببه
٠٠ فيبتسم الفتوة ، بل ويتأبط ذراعه ويمضيان
معا في سلام » (٢٨) .

٢٥ - نفس المرجع السابق : ص ٢٥

٢٧ - نفس المرجع السابق : ص ٩٠

٢٤ - نفس المرجع السابق : ص ٢٢

٢٦ - نفس المرجع السابق : ص ١٠٢

٢٨ - نفس المرجع السابق : ١١٦

وتعلمنى الخبرة - هكذا يقول الراوى ' ان حارتنا تقدس طائفتين الفتوات والبلهاء » (٢٩) .
ففى الحكاية رقم (٧٠) يخرج رجلا من ظلمات القبو عاريا كما ولدته أمه ، يتأوه ويترنح .. من اصابة أصابه بها قطاع الطريق أثرت على عقله فيحيل من كلامه هذيان أو أصوات مبهمه .. ويظل مجهول الاسم والأصل والهوية والهدف «
ولما كانت دواعى الاهمال والاحتقار هى نفس دواعى الاجلال والتعظيم فى حارتنا فان عبد الله - هكذا سمي باعتباره اسم من لا اسم له - يحتل مع الأيام مكانة سامية « وتتخلق حوله هالة مبهمه من القداسة يحبونه ، يلاطفونه ، يتوددون اليه ، يحيطونه بأسرار ، يؤولون أصواته المبهمه ، يتوارون وراءه ازاء المصائب المجهولة والأقدار الخفية » (٣٠) .

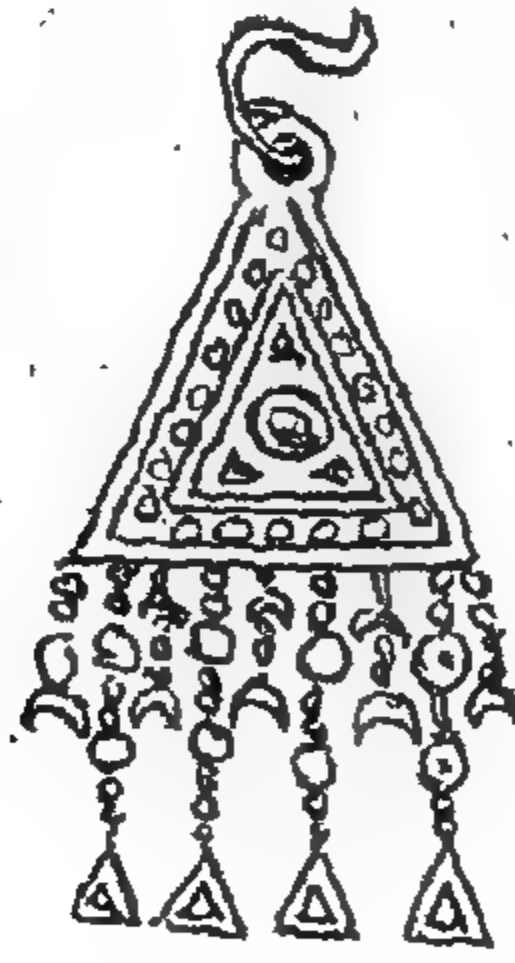
لكن الحارة ، لا تعيش للأبد فى الغيبات ، لا تترك نفسها للعزلة والتمزق ورهبة الفتوات والبلطجية ، بل الحارة ، ناسها ، عندما يحيق بهم خطر خارجى سرعان ما يتحدوا ليكونوا يدا واحدة ، اذا اتحدت تصنع المستحيل ، ففى حوالى عشر حكايات يسجل « نجيب محفوظ »

بطولات أهل الحارة - مصر - ح الاحتلال ومساندتهم لزعماء الأمة ، وقيامهم بثورة ١٩١٩ المجيدة التى غيرت كثيرا فى البيئة الاجتماعية والشعبية المصرية .

وفى خضم هذا البحر الجارف من الثورة السياسية لا يمكن لشعب الحارة المصرية أن ينسى روحه المرحه ، فتقوم وسط المظاهرات الجادة التى تقابل أثناءها الصدور العارية رصاص الانجليز ، تقوم المظاهرات الهزلية ومن « عجب أنهم يهزلون فى الفترات القصيرة التى تفصل بين المصادمات الدامية » (٣١) ففى حكاية رقم (١٤) تخرج مظاهرات هزلية .. تسوق فى مقدمتها حمارا مدثرا بقماش أبيض نقش عليه بالأحمر « السلطان فؤاد » وأمير بلد يمتطى الحمار واضعا على رأسه قبعة بريطانية والهدير يصطخب :

يا فؤاد يا وش القملة .. مين قالك تعمل دى العملة (٣٢) .

هذا هو شعب مصر .. شعب الحارة التى حكى عنها « نجيب محفوظ » بسماته وثقافته الشعبية التى تمثلها أديبنا الكبير فى وجدانه فجاءت صورة صادقة معبرة عن هذا الشعب العريق .



٢٩ - نفس المرجع السابق : ص ١١٧ .

٣١ - نفس المرجع السابق : ص ٣١ .

٣٢ - نفس المرجع السابق : ص ٣١ .

معلمنا

للدكتور عبد الحميد يونس

د. ابراهيم أحمد شعلان

لقد كان من حسن الطالع أن أكون أحد تلاميذ الأستاذ الدكتور العديدين بل أحد أبنائه كما كان يقول ، وكان من حظي السعيد أن اقترب من فكره وحياته أكثر من ثلاثين عاما وأن تتوطد صلتى به تماما في الستينيات في مرحلة الدراسات العليا ، وأن تجمعي به صورة نادرة اعتز بها وهو يفتتح أحد المعارض التابعة للثقافة الجماهيرية عندما كان مسئولا عنها في الستينيات في وزارة دكتور ثروت عكاشة الأولى ، وقد أتيت لي أن أسير معه مرات وأن أجلس اليه تلميذا ومريدا ساعات مديدة وأن أنهل من فيض علمه وخبرته ما أمكنني وكان فيها يلخص فكرته في الحياة العامة وفي الثقافة . لقد كان الأستاذ الدكتور ينفر من الجبر ويرى أن الإنسان خالق أفعاله وأنه يستطيع أن يكون أو لا يكون، وهكذا تحدى الزمن وحفر صخوره بأظافره واجتاز بنجاح واقتدار نتوءاته ومتعرجاته وشق طريقه بكفاءة واقتدار وإرادة حديدية لا تكل ولا تلين . فكان نموذجا عظيما .

وعندما امتدت بي سنوات الغربة في جامعات الجزائر أحس بالقلق وكان يلج على في العودة والمشاركة ولم أكد أستقر وأتقدم بدهدي المتواضع ليرى ثمرة غرسه حتى وافته المنية وكنت على موعد معه بعد عودته من الاسكندرية ولكن شاءت ارادة الله غير ذلك . رحمه الله رحمة واسعة واسكنه فسيح جناته . ولتهدأ روحك يا أستاذي بما كونت من كتائب علمية مستمرة الى الأبد .

فاذا جاز لنا ان نقول ان الجغرافيا عنصر هام وفعال فى حياة الأمم وأن التاريخ هو ذاكرة الشعوب ووعاء الماضى بخبراته وتجاربه . فان العنصر البشرى ربما فاقهما أهمية لأنه محرك الحضارة وسر تواصلها واستمراريتها بل ان الفرد المصرى لا وجود له خارج غابة الطقوس الاجتماعية والقيم الدينية فهو كائن اجتماعى أولا تاريخى ثانيا أو هو كيان اجتماعى تاريخى معا . ومن هنا تظهر أهمية هذا الكتاب الذى اهتم بالفرد ككائن اجتماعى .

★ ★ ★

وقد يكون من المفيد أن نستعرض بشكل موجز موضوعات الكتاب من خلال العناوين التى تحمل دلالات هامة بل هى عبارة عن منهج ورؤية وأسلوب وننتقل منها الى العرض التفصيلى وهذه العناوين هى عشرة بما فيها التمهيد والخاتمة لأنهما فى صلب الموضوع ويستحوذان على صفحات كثيرة . أما العناوين الأخرى فهى :-

- اكتشاف الوطن ٣٧ - ٢٤
- وجدان الشعب ٢٥ - ٣٦
- لغتنا القومية ٣٧ - ٤٥
- عادات وتقاليد ٤٦ - ٥٧
- اللبنة الأولى ٥٨ - ٧٣
- الجلباب الأزرق ٧٤ - ٩٢
- أسوار المدينة ٩٣ - ١٠٩
- الثورة الصناعية ١١٠ - ١٢٦

- ففى التمهيد يرى المؤلف أن التاريخ لا يكفى لأنه يكتفى بتصنيف الوقائع البارزة دون تفصيل ويطالب بمنهج آخر أقرب الى التفصيل وأدنى الى الواقعية ولذلك كانت الحاجة ماسة الى الدراسات الاجتماعية وعلم النفس الاجتماعى والجماعى مع ما يتضمن من تعبير فنى وخاصة الأدب الشعبى .

- أما اكتشاف الوطن فلا يكون من خلال رؤية المؤرخين الأجانب الذين يحكمون على مصر من الخارج ولكن من خلال انطباعه فىنا وتأثيرنا نحن فيه وبمعنى آخر هو علاقة حياة وفطرة غرسها

هذا الكتاب هو العدد رقم ٢٤ فى سلسلة « اخترنا لك » التى كانت تصدرها مصلحة الاستعلامات فى دورية شهرية باللغتين العربية والانجليزية وكان الأستاذ الدكتور أحمد أعضاء اللجته ويشارك فى تحريرها واعدادها . وقد نشر هذا الكتاب فى أول أبريل ١٩٦٥ وهى الفترة التى تم فيها الاستقلال وخرجت من مصر كتائب الاحتلال البغيض ، وكان الشعار المرفوع فى ذلك الوقت « ارفع رأسك يا أخى فقد مضى عهد الاستعمار » ، والمعنى الواضح من هذا هو الاحساس بالذات ودعم الثقة بالنفس استعدادا لمسئوليات الاستقلال ومتطلباته ، ولذلك فقد سارت سلسلة اخترنا لك فى خطين واضحين أحدهما : خط سياسى والاخر : ثقافى علمى . وطبيعى أن يتولى المسئولية الثقافية العلماء ورواد الفكر والثقافة ، وقد صدر فى هذه السلسلة مجموعة من الكتب الثقافية التى تبشر بالمستقبل وتدعو الى الايمان بالنفس والاعتماد على الذات مثل : « مصر ورسالتها » ، « الأمة والمواطن الصالح » ، « الألة العربية » ، « نحو وعى جديد » ، هذه الانسانية فى الشرق » وأخيرا الكتاب الذى بين أيدينا .

ولا شك ان ظهور هذا الكتاب فى هذه الفترة هو مساهمة فعلية فى بناء فكر مستقل والاعلام عن نهضة على الأبواب بعد كابوس الاحتلال ، كما يرمى الى انشاء حركة واسعة للتعريف بمصر والمصريين وتحقيق النزعة الوطنية على أسس موضوعية خاصة وإن المؤلف كان على وعى تام بالظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية التى تمر بها البلاد ويدرك مدى ما تعرضت له الشخصية والانسان المصرى من ظلم واضطهاد وتشويه ، ويكفى ان نقول يصدق ان هذا الموضوع لم يخضع للدرس منصف وأن أغلب الدراسات السابقة باستثناء دراسات الهلباوى وابنة الشاطىء والأب هنرى عيروط كانت تعبر عن رؤية ضيقة الأفق أو رؤية خارجية أو تسجيلية ، ولهذا فان هذا الكتاب قد ظهر فى أشد أوقات الحاجة اليه .

الله في القلوب واستحدث توازنا بين البيئة المادية والبيئة البشرية .

- وبالنسبة لوجدان الشعب فان التاريخ لا يمكن أن يطلعنا عليه ولكن لمعرفة ذلك علينا أن نتجه الى وجهة أخرى وهي تلك الملاحم التي التي يبرز أكثر من أى شيء آخر وجدانه بجميع خصائصه ومقوماته لكي نكون أكثر احساسا بأنفسنا المقررة ونفسنا الجامعة .

- لغتنا القومية أما وسيلة هذا الوجدان الى الظهور والتماسك عبر الزمان وعبر المكان فهي اللغة والمقصود باللغة ليست بمعناها الضيق مجرد المخارج والأصوات المحددة ولكنها - كما يقول - كل ما اصطلاح المجتمع عليه للابانة من الوجدان العام ، ومع ايمان المؤلف بهذا المصطلح الواسع الا انه رأى أن يقتصر على جارحة اللسان الانساني وهي تعنى كل اللهجات التي يتلاقي بها المواطنون وأبناء عموماتهم في الوطن العربي الكبير وبمعنى آخر اللغة المسموعة واللغة المكتوبة .

- عادات وتقاليد : يخضع المجتمع لعادات وتقاليد رسبها المجتمع وحافظ عليها وأخذ المجتمع من القديم والحديث ما ساعه ذوقه وأحس بنفعه العام وقد صور الأدب الشعبي والفصيح هذا الصراع بين القديم والجديد .

- اللبنة الأولى : والأسرة هي اللبنة الأولى ، يرى ان المجتمع المصري من أكثر المجتمعات احتفالا بالزواج وتقديسا له وحماية للعلاقة الزوجية وتأكيدا لعواطف الأبوة والأمومة والبنوة جميعا ، كما أن الزواج عند المجتمع هو شعيرة دينية واجتماعية ، وقد احتفلت النصوص الشعبية بهذه العلاقة .

- الجلباب الأزرق : أبرز الشخصيات الخاصة في الكيان الاجتماعي المصري هو الفلاح الذي شهد أحداثا متعاقبة أسلمته الى الجوف والأسى الذي وضع في أغانيه وملاحمه .

- أسوار المدينة : يبرز ما يميز مدينة العصور الوسطى حتى فترة قريبة هي وجود

الاسوار حولها ومن ثم فقد استقلت المدن وفي داخلها تنشأ المهن التي يتوارثها أصحابها الابناء عن الآباء ، كما يتحدث عن صورة القاهرة المملوكية بأزقتها وحاراتها وأحيائها ومقاهيها التي كانت تقوم بوظائف اجتماعية وقد صور الأدب الشعبي وخاصة الملاحم هذا الاستقلال .

- الثورة الصناعية : وهي الثورة الصناعية الحديثة في مصر وتهدف غايتين أساسيتين هما الموازنة بين عدد السكان المتزايدين وبين اسباب العيش الكريم ويتمثل ذلك في تصنيع الريف وخلق الصناعة الثقيلة .

ومن هذا العرض السريع نجد أن هذا الكتاب يرتكز على محورين أساسيين هما :

- المحور الاجتماعي - المحور الأدبي

ويهدف المؤلف من هذه الدراسة الى « أن ندرج أولا : مدائنا من التاريخ وثانيا : مكاننا من الحضارة ويعيننا على أن نتمثل حقوقنا وأن ننهض بمسئولياتنا لا بالنسبة لأنفسنا وأجيالنا الحاضرة فقط ولكن بالنسبة للأرثاء وللإنسانية كلها » ص ١١ ، ١٢ كما يرى ان هذه الدراسة هي فرض عين لا فرض كفاية وأن الوعي بذواتنا ليس رفاهية ثقافية ولكنه ضرورة حضارية .

اولا : المحور الاجتماعي

من البداية يركز المؤلف على ظواهر كونية ثلاث تدخل ضمن مقومات الوطن العربي من الناحية الطبيعية ويرى أن هذه الظواهر الكونية تصلح في ذاتها مجتمع لتكوين شارة أو رمزا للوطن المصري أو هو ينادى بعلم مصرى جديد يتألف من هذه الظواهر وهي الشمس والنهر والصحراء ، وهذه الظواهر هي التي أوجت للمصريين أفكارهم وعلاقاتهم ومعتقداتهم وتصوراتهم عن الدنيا والآخرة .

أما الشمس « فهي تكاد تبدو سافرة النهار بطولها على مدى العام ومن هنا قدسها المصريون الأقدمون ولاحظوا دورتها وقاسوا عليها فترات الزمن في اليوم وفترات في السنة فصنوا

مُحددة وجعلوا من ذلك كله تقويمًا من أدق التقاويم .. وجعلوها رمز الحياة .. ولا يزال المصريون يتأثرون بهذه الظاهرة الكونية في فطرتهم ، وفي وجداناتهم وفي أخلاقهم ولا تزال أعضاء أثرية من عقيدتهم فيها وهي أعضاء غير ذات وظيفة نراها في النقش على الكعك ونراها حين يلتقي الصغار بأسنانهم في عين « الشموسة » .. كما أن التقويم الشمسي هو الذي أعطى أوروبا والعالم الغربي التقويم الحاضر » ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .

أما الظاهرة الثانية فهي النيل . وقد أخذ المصريون عنه صفات الدأب والمثابرة والوفاء والنزوع المستمر إلى البناء والخير والنفع بلا تفريق كما أخذوا عنه النزوع الدائم إلى الوحدة والترابط ذلك أن اختيار النيل لمجرى بين صحراويين شاسعتين جعل المواطن المصري يحتفظ بأهله ويتشبث بكيونته ، كما جعل الجاذبية البشرية إلى الداخل أي إلى ما حول النيل . وهذه الخصيصة دفعت بالعناصر الوافدة إلى مصر إلى أن تنطبع إذا استقرت بالطابع المصري وهي من أبرز الخصائص المصرية التي لاحظها العلماء فالتصوير والهضم صفة أساسية من صفات النيل والبيئة الفيضية من حوله أو كما يقبل المؤلف « خليفة فطرية من خلائق مصر » ص ١٩

والنيل هو الذي علم المصريين فلاحه الأرض ونظمها لهم في مواسم ري وبذر وجصاد وعلى ضفافه نبتت آلة الحضارة الأولى وهي ورق البردي فكتب المصريون وسجلوا ووصلوا الماضي بالحاضر فتواصلت المعرفة وانتظمت الحياة واستمرت متجددة متشابهة وكانت الحضارة الإنسانية (١) .

أما الظاهرة الثالثة فهي الصحراء وهي التي جعلت مصر تميل إلى الاستقرار في الوادي الخصيب أزمانا متطاولة وهي التي أسبغت على المواطن المصري صفة المحافظة على الذات دون

انغلاق ، فقد تفاعلت مصر من الناحية البشرية عن طريق الصحراء بالشعوب الأخرى وكانت الصحراء الشرقية نقطة التفاعل بين الجزيرة العربية ومصر ثم كانت الصحراء الغربية فيما بعد نقطة اتصال بين مصر وعرب شمال أفريقيا ، وبفضل هذا الموقع بين نقطتي الاتصال أصبح الوطن المصري نقطة الارتكاز في العالم العربي ص ٢٠ أو كما يقول د/ حمدان « إن مصر تكاد تنفرد بأنها تجمع في تناسب نادر بين قدر من عزلة في غير تقوقع وبين قدر من احتكاك لا يصل إلى حد التميع وبهذه المعادلة الدقيقة تحتفظ بكيان وشخصية متميزة قوية » (٢) أو كما يقول د/ حمدان في نسخة أخرى « في مواجهة الغزو الخارجي كانت مصر تمارس « الغزو من الداخل » بمعنى أنها كانت تتمتع بقوة امتصاص نادرة وحيوية بيولوجية تبتلع وتهضم بها معظم العناصر الوافدة حتى تصهرها - كأنها البوتقة - في الجسم الكبير ، وهكذا كانت العناصر الوافدة تحتوى وتمصر في النهاية دمويًا كما هو حضاريا » (٣) .

العادات والتقاليد :

تكون العادات والتقاليد صلب السلوك الاجتماعي لأنها من ترسيبات المجتمع حافظ عليها واعتبرها جزءًا من قوامه وهي تقوم له بوظائف حيوية كما أنها بمثابة قانون غير مكتوب لأن المجتمع يراها أقوى من أن تحتاج إلى تسجيل ولأن أفراد المجتمع يعرفونها في أنفسهم ويلتزمون بها في سلوكهم دون أن يستشعروا ضرورة تدوينها ، ص ٤٦ .

وقد اصبحت هذه العادات بعادات أخرى وتقاليد مغايرة وكان لزامًا عليه أن يعدل في بعض عاداته وتقاليدته بحيث يلائم تطوره وأن يأخذ من الحديث ما ساغه ذوقه وأحس بنفعه العام .

(١) أشار د. جمال حمدان إلى دور النيل في حياة المصريين في الجزء الثاني من كتابه شخصية مصر ج ٢ / ٥٣٤ .

(٢) شخصية مصر / د. جمال حمدان ج ٢ / ٣٦٤ - طبعة القاهرة - عالم الكتب - ١٩٨٠ .

(٣) شخصية مصر / دراسة في عبقرية المكان / د. جمال حمدان « نسخة أخرى » ط ١٩٧٠ مكتبة النهضة المصرية .

وفى هذا المجال فقد اهتم المؤلف بالوقوف عندما توهمه الدارسون والمتقنون من وجسود عادات ضارة وتقاليد غير نافعة وهى التى كمنت فى وجدان الشعب أو بقيت فى طبقاته الدنيا فان هذا يدل فى ذاته على بقاء وظيفتها الحيوية وان انحسرت عن معظم الكيان الاجتماعى «ص ٤٧ ويرى المؤلف ان « الاستشارة أو شحذ العزائم أو عواطف الجماعة التى تثيرها هذه العادات هى مشاعر ضرورية وهامة لحياة الجماعة واذا أدركنا ذلك عرفنا قيمة العادات والتقاليد فى مجتمعنا وتخففنا من وصفها بالخير أو بالسوء ص ٤٨ ويعطى أمثلة على ذلك « بالمآدب - الضيافة - اقتسام الرغيف وأكل « العيش والملح » - جرح الأصابع ولعن الدم ، كل أولئك روابط ينزع المجتمع الى تحقيقها فى كيانه وفى عناصره وفى أفرادهم ومن ذلك أيضا « تشييع الجنائز - اقامة المآتم - الموالد - الميلاد - الختان - الاحتفالات السنوية - استعراضات الجيش - مشاهدة الألعاب والحفلات الرياضية الكبيرة » .

فالعادات والتقاليد بهذه الصورة لها غاياتها التى يحددها المجتمع ولها وظائفها التى يريدونها فيما يتصل بعلاقات العناصر والأفراد والجماعة .

فالزواج - على سبيل المثال - من أوضح التقاليد . فالمجتمع يحتفل بالرباط المقدس ويشهد عليه ويسجله ويعترف بشمرته ويشهد حفلاته من موسيقى وغناء ولا تقف الدلالة عند فرحة المجتمع بهذه الشعيرة فحسب ولكن يأتى أيضا الاشهاد العلنى الذى يعد ركنا أساسيا من أركان الزواج .

ومن ثم كان على المجتمع القوى أن يقوم بعملين أساسيين أولهما : المحافظة على العادات والتقاليد دوات الوظائف الإيجابية وثانى العملين أن يعدل فى وعى وأناة من صور العادات والتقاليد التى ضعفت وظائفها أو انقرضت وعليه أن يبرىء العادات والتقاليد مما تسرب به فى تضاعيفها من السحر والشعوذة ومن بقايا الوثنية وأن يخلصها من الاستنامة اليها والاستهواء المضلل بها (ص ٥٥)

على ان هناك قضايا تترتب على اقامة اللبنة الأولى وهى عبارة عن مجموعة من المشاكل التى تتعلق بالكيان الأسرى كالمبالغة فى الاحتفال بالنفقات المظهرية أو عدم التكافؤ عند الزواج كالتباين فى السن بين الشريكين أو الطلاق . الخ . وقد حاول المؤلف أن يعالج هذه القضايا من خلال الرؤية الاجتماعية واحتفال المجتمع بالقواعد التى ترسم الدوائر المحددة السلوك الذى يتفق مع مصالحه والمحافظة على وجوده وتدعيم كيانه .

الفلاح أو الجلباب الأزرق :

يعد الفلاح من أبرز الشخصيات المكونة لصلب الكيان الاجتماعى ذلك أنه من أكبر الشرائح الاجتماعية وأكثرها أهمية وأثبت الشخصيات أو النماذج البشرية فى المجتمع المصرى ، ويرى المؤلف ان « الجلباب الأزرق » شارة على القطيعة التى استحدثها الطغيان والاستبعاد بين أهل المدن وأهل الريف ، وقد كان الاستعمار الأجنبى يؤكد هذا المعنى ويكرره بمناسبة وغير مناسبة لكى يستحدث على أساس الاختلاف فى الزى واللون شعورا بالمغايرة بين المتعلمين فى المدارس الذين انسلخوا عن القرية والأرض وبين آبائهم وأخوتهم فى الريف » ص ٨٣ .

أما عن دور القرية وأثرها على الفلاح فانها تكاد تكون وحدة مترابطة ولهذا الترابط وظيفة اجتماعية ذلك ان الفلاح الذى يتعرض للاضطهاد فى تاريخه الطويل أحسن بأنه لا يمكن أن ينفرد بذاته وأن قوته كواحد لا تستطيع أن تدفع عنه شرا ومن أجل ذلك اندفع الى التآزر وبني القرويون مساكنهم على طراز موحد فى الشكل يعتمد على التلاصق ، كما أن ضرورة الأمن الجماعى فرضت على القرية أن تتشكل على هذه الصورة منذ قرون وقرون ، فاذا ألم بالفرد ما يهدد ذاته أو أهله أو حيوانه خف جيرانه الى نجدته » ص ٧٥ .

أما الوظيفة الأخرى للقرية فانها تفرض على أهلها رقابة اجتماعية بركابة الضمير على كل فرد وهذه الرقابة تضبط سلوك جميع الأفراد

وترسم لهم نموذجاً اجتماعياً لا ينبغي عليهم أن ينحرفوا عنه بحال من الأحوال ، والعرف في الريف أقوى من القانون المكتوب وللمجتمع في الريف عادات تجسم هذا النزاع إلى الأخذ بالثأر والانتقام للعرض ويظل المجتمع متيقظاً لذلك الهدف مطالباً بوفائه والفرد الذي لا يقوم بتحقيقه يتعرض لنقد المجتمع ويختل التوازن بينهما ، وكثيراً ما يرغم الفرد على الخروج من إطار مجتمعه إلى حين لا لكى ينسى ذلك الهدف ولكن ليتربص بواتره أو بالفتاة أو المرأة المنحرفة عن نموذجها الاجتماعي وينتهاز الفرصة ليأخذ بثأره أو يغسل العار عن نفسه ، ص ٨٦ .

المجتمع المدني أو المدنية وأسوارها :

إن المدنية التي يعنيها المؤلف هي مدنية العصور الوسطى أو المملوكية وظلت تحافظ على كيانها حتى أوائل القرن العشرين وهذه المدنية كانت محدودة بأسوار ولها دور وظيفي من حيث توزيع الأدوار والاختصاصات تبعاً للتنظيم الوظيفي من حيث توزيع الأحياء وارتباط المهن بهذه الأحياء والأسرة وعلاقتها بالحرف وتشابك العلاقات وأثر ذلك على التكوين الأسري والتنظيم الاجتماعي .

فهناك المنادى الذي ينقل الأوامر والنواهي ذات الطابع الرسمي وينشرها على الملا حيث كان يجوس خلال الأحياء ورفقته ممثلون للحكومة وقد ألف الناس في المدينة هذا المنظر واحترف أفراد بأعيانهم مهنة المنادة غير الرسمية عندما يفقد شيء أو يضل غلام وتبحث عنه في الأحياء الأخرى .

أما الموالد : فهي محل اجتماع سكان المدن في صعيد واحد تتخذ كل مدينة موقعا معينا من ساحة المولد تنصب فيه خيامها ويجتمع فيه أفرادها وتقام الموالد لواحد من أهل البيت وأولياء الله الصالحين في المدينة نفسها ، وفي الموالد تقام مباريات رياضية على النحو القديم كالتهطيب والبرجاس وغيرها .

وقد يدب بين ممثلي الأحياء والحارات المختلفة منازعات وهنا تظهر شخصية كانت شائعة

في المدينة حتى عهد قريب وهي شخصية الفتوة الذي كان له دور عند الأفراح والمآتم وحفلات الختان حيث تشتد المنافسة في هذه الحفلات وقد تخرج عن كل حد معقول .

وفي المدينة ينتشر التوزيع المهني (النقابات) وكان الفرد الذي يريد أن يتأهل لمهنة أو صناعة إما أن يرثها عن أبيه وبذلك تتواصل حياة المهنة في أجيال متعاقبة وإما أن يلتحق بـ « أسطى » حيث يقوم منه مقام الابن أو الصبي ويلزمه إلى أن يستكمل ثقافته العملية فيستقل بنفسه . وكل مهنة أو تجارة لها شيخ أو نقيب يجمعهم ويعالج مشكلاتهم ويمكننا أن نعرف المقاهي الخاصة بكل طائفة يلجأ إليها العاقل أو المحتاج إلى المشورة .

ثانيا : المحور الأدبي أو الثقافي :

من المشكلة التي يركز عليها المؤلف بين الحين والآخر هي مشكلة التاريخ المكتوب الذي يعجز عن الإفصاح عن الوجدان الشعبي المصري لأنه يصنف الحوادث ويتسم بالتعميم وقد أخذ هذا التاريخ في صورته الرسمية إلى سنوات قليلة يقص سيرة مصر من قمة الكيان الاجتماعي ويرتب مراحل هذه السيرة بالدول الحاكمة وإن كانت من عصر أجنبي ، ص ٢٥ . وقد كان على المؤلف أن يتحاشى التعابير والصور التي صدرت تحقيقاً لوجدان القلة الاقطاعية أو ارضاء للحاكم الأجنبي وحاشيته ، وكان عليه أن يتجه إلى تصوير هذا المجتمع من الداخل بالتعبير الفني وبالأدب الشعبي بصفة خاصة ذلك أن هذا الأدب - كما يقول المؤلف - تدرج فيه أحلام الشعب المصري ومثله وتجاريبه المريرة في النزوع إلى التحرر وآلامه الحادة في مغالبة الظلم والاستعباد ، ولأن هذا الأدب الشعبي يصور المجتمع من السفح أو من أسفل الكيان الاجتماعي ويظهر هذا الأدب في الملاحم والأغاني والأمثال والوصايا وهي خلاصة معارف عملية تتلقاها أجيال عن أجيال ، ص ١٠ .

وهو بهذا يرى ان الثقافة الشعبية هي الأساس الذى اعتمدته فى محاولة دراسة نفسية هذه الشرائح الدنيا من المجتمع * على أنه يقرر حقيقة هامة وهى أن الثقافة ليس معناها التراث المادون فى الكتب فقط ولكنها - كما يقول - الى جانب هذا مجموعة من الصور والتعابير والعلاقات والتجارب والخبرات غير المحفوظة فى الطروس » ، ويرى ان الراى الذى ينادى

بانقسام المجتمع الى مثقفين وغير مثقفين انقسام غير صحيح ولا وجود له ذلك » أن جميع الأفراد بهذا المفهوم الاجتماعى مثقفون تتفاوت أنواع ثقافتهم ودرجاتها وانقسام المجتمع الى أميين وغير أميين انقسام لا يقوم على مجرد العلم بالقراءة والكتابة وانما يقوم على ما يكسبه هذا العلم أصحابه من قدرات وخبرات ، ولذلك كان التراث الثقافى القومى هو تراث الجميع » ص ٤٣ .

ان الملاحم العربية ما تزال تتردد على ألسنة الناس وقد لام الجمهور بينها وبين مطالب حياته الوجدانية ، وما تزال ملحمة بنى هلال تصور نزوع الشعب المصرى الى التوحد يفضل نيله العظيم وقد كان يحفظها أبناء الجيل الماضى من المثقفين وغير المثقفين على السواء والجازية تجمع متفرقات هذه الملحمة وهى شرياتها ورمز الوفاء للزوج والولد والعشيرة والموطن ، كما أن هذه السيرة تعنى أن الشعب تغنى أمجاده فى سير الفرسان عندما غلب عليه حكام من غير العرب . لقد التمس الشعب المصرى عصر البطولة فى سير فرسان العرب ولكنه أخذ هذه السير وعدل فى وظيفتها القبلية وحولها الى وظيفة قومية ص ٢٧ .

وعلى الرغم من توزع الشعوب العربية والاسلامية فانها تبدو فى هذه السيرة وفى غيرها عالما موحدا ترتفع بين أجزائه الحواجز والحدود وقد شارك الشعب المصرى فى انشاء مثل هذه الملاحم بتعديل صورتها لكى تلائم طبيعته ومزاجه .

وفى هذه الملاحم استطاع الشعب أن يجسم المثل العليا والفضائل المقررة كما يتصورها ،

كما استطاع أن يتوسل بالكاريكاتور ليضخم خصلة انطلاقا من رغبته النزاعة الى الاصلاح والتطور ومنفسا عن ضيقه من بعض ظروفه ومتخلصا من همومه يساعده على ذلك سليقة ناقدة تستطيع أن تفصل بين نفسه المثالة او الساخطة وبين الظروف التى أدت الى ذلك وبهذا يمكن أن يحول مأساته الى ملهاة يستعلى عليها ثم يأخذ السخرية منها ، وقد جسم هذا فى شخصية « جحا » التى أصبحت رمزا مصرية

ويمكن أن نرى أساليب المصريين فى مواجهة ظروفهم وأحوالهم فيما أثر عنهم من اهتمام بالنكتة يرسلها الفرد فى أصعب الظروف وأحلك المواقف ، وقد الجأته المحن وتناولها ومحاولاته المستميتة للتخلص منها الى السخرية من النفس وكأنه يتحرك بلا غاية ولا فائدة فوق فى وجدانه ما يشبه اليأس وضعف ايمانه بالعقل واطمان الى القدر واعتقد بالخط المكتوب على الجبين . بيد انه عندما يلمح بارقة أمل سرعان ما يعاود الجهاد فى التخلص من عيوبه ثم تسلم الأمور القهرية الى العودة من حيث سدا ولذلك يمكن ملاحظة غلبة الحزن على الوجدان الشعبى حيث يطبع جميع أغانيه ومواويله وهو حزن - كما بقول المؤلف - مبهم غير واضح ومجمل غير مفصل مهما كانت الالفاظ والعبارات ومهما كان الموضوعات والأغراض » ص ٣٤ .

أما الأدب الريفى فيشير المؤلف الى تلك الحقيقة البارزة فى هذا الأدب وهى رنة الخوف والانسى التى تغلب على أغانيه كما ان نغمة هذه المواويل عند الانصات اليها واحدة تشترك كلها فى الأنين والشجن والبكاء على مفقود » ص ٧٨ .

أما الملاحم الشعبية تلك التى يقبل عليها الفلاح ويتذوقها ويتفاعل معها فهو يسمعها على أنها حقيقة وقعت بالفعل وليست من تلفيق القصص أو وقائع حدثت لقومه أو عشيرته ثم تحولت من استثارة انفعال تفيد منه الحياة الى التنفيس عن شعور بعيد عن الواقع .

فاذا انتقلنا الى أدب المدينة وجدنا أدب المندرة وأدب القهوة وأدب المجتمع النسائى وغلب على أدب القهوة الملاحم والقصص والنوادر والأخبار

والمعارف وغلب على أدب المندرة حكايات فيها غرور خرافية وفوازير تقوم على الكناية والرمز . ويرى المؤلف أن المطلع على هذه الأنواع يستطيع أن يرتبها على أساس الأدب الخاص بالذكور والأدب الخاص بالاناث ، وكذلك على أساس اجتماعي أى الأدب الخاص بالطبقات العليا . وبعض الوسطى والأدب الخاص بالذين أجزوا حظا من التعليم والذين اعتمدوا على الحياة فى تحصيل الثقافة والمعرفة .

أما فى مجال المقارنة بين الأدب الريفى وأدب المدينة يرى المؤلف أن أدب المدينة يحكى النموذج العام الذى فى الريف ولكن فى اطار أكثر صقلا وان اتفقا فى الالذعان والاستسلام للمقدر وما تأتى به الأيام .



اللغة واللهجات

ان المؤلف يرى ان المجتمع هو الذى يشكل لغته وأنه يوزعها على طبقاته وعناصره ومن ثم تنتظم لغته لهجات اقليمية وطبقية ومهسية ، وهذه اللهجات تعيش ما عاش المجتمع ويبقى بعضها ويفنى بعضها الآخر ويتداخل بعضها فى بعض وتصبح اللهجة التى تجمع الاقاليم والطبقات والمهن . وهذه اللهجة - كما يقول - هى العروة الوثقى فى المجتمع كله تقوى بقوة نزوعه الى الوحدة وهى ممنة تأخذ من اللغات الأخرى وتعطيها وتحافظ فى الوقت نفسه على قوامها المتميز وتدافع عن وجودها . ص ٤٠ أما ما يبدو من خلاف بين اللهجات فان مصدره توزع اللغة على البيئات الصغيرة والمجتمعات الصغيرة ، وقد يحكى هذا الخلاف ظواهر اقليمية وطبقية ومهنية ، ولكنه فيما يبدو خلاف ظاهرى لأن الدرس المتعمق لهذه اللهجات سيكشف ما بينها من روابط ويميط اللثام عن علاقات قديمة بين مصر وجاراتها . ص ١٢٩ .

وبعد فيجب أن تقرر بصدق أن الكتاب رغم صغره النسبى مليء بالأفكار والمشاعر والأحاسيس المخلصة والحماس الصادق دون انفعال ، ففي كل سطر من سطره تفوح رائحة الوطن والوطنية التى انشغل بهومها طوال حياته ، وهذه المشاعر لا تهدف الى العناية الساذجة وانما تدعو الى التعريف والاعلام وتوضيح الحقائق وتفسير الغامض ، فقد القى أضواء كاشفة على قطاعات وشرائح فاعلة ومؤثرة فى الكيان الاجتماعى ، ومع هذه المشاعر فانه لم يبتعد عن الموضوعية وهى ليست بالضرورة نقيضا لها ولكنه فرق بينهما بهدوء فجاءت أفكاره واضحة وتتسم بالسلاسة وما يؤكد هذا انه لم يكن يبسط فكرته حتى يسعها بنصوص يقينية أو معلومات استمدتها من حياته تارة أو من دراساته تارة أخرى ، وحتى عندما كان يحاول أن يرد على المغرضين أو يدفع الظلم عن الشرائح الاجتماعية التى تعرض لها فانه لم يكن يلجأ الى الديماجوجية - ان صح هذا التعبير - ولكنه كان يعتمد على الحقائق والنصوص فهى سنده ودليله .

كما يمتاز الكتاب كذلك بدقة الملاحظة وقد تبدى ذلك عندما كان يلقي الضوء على بعض العادات التى لا تشد الانتباه أو يعطى فكره أقرب ما تكون الى الحكمة كقوله « العرف قانون غير مكتوب » ، وفوق هذا وذلك وخلال الكتاب نجد انه يطالب « يا حبذا لو انعكس تواصيل الحياة بعد ان حطمت الأسوار المصطنعة على متاحف اقليمية تحافظ على خصائص الاقليم وتراثه وزواجر النوابع من أفرادها » ص ١٠٩ ، « ولكى نعين الحياة على التقدم ينبغى أن ندرك حقيقة مجتمعنا فى هذه الفترة الحساسة من تاريخنا وأن نعاون ارادته التى تنزع بفطرتها الى الاتحاد والتكافل والتعاون لا بين الجيل المعاصر وحده ولكن بين الأجيال المقبلة أيضا » ص ١٣٧ .

ويضاف عن مصر فيقول « مصر لها تراث حضارى طويل وفيها من الاستعداد للتطور

ما ليس في غيرها . . . وصنيع الاستعمار في
الاعتماد على الأيحاء والاستهواء مضللاً وظالماً
عندما اتكأ على أن مصر بلد زراعى » ص ١١١ .

ويقدم النصيحة فيقول « وليفطن كل امرئ
منا إلى مكانه في مجتمعه الخاص ومجتمعه العام
وأنه بجهده وتعبيره يحقق ذاته الفردية وذاته
الجماعية أيضاً وأن عمله لنفسه يتضمن عمله
للجماعة . . . وأنه مصرى يضم في نفسه تراث
أمة عريقة مجيدة لها رسالة تقوم على الحضارة
والبناء والسلام » ص ١٢٦ .

وقد يلجأ إلى التوجيه فيقول « كان لزاماً
علينا أن نحافظ على العادات والتقاليد ذوات
الوظائف الحية في مجتمعنا وألا ننكرها لمجرد

قدمها أو لأن أفراداً منها تفتنهم نماذج اجتماعية
أجنبية » ص ١٣١ ، يقدم المؤلف كل هذه
الأفكار وغيرها في أسلوب أدبي أنيق يتسم
بالوضوح والقوة والبساطة في آن واحد ولا غرو
فالاستاذ الدكتور يخاطب مجتمعا متعدد الميول
والأهواء والمشارب تنتشر بين أفراد الأمة ،
ومن ثم كان عليه أن يلجأ بين الحين والآخر إلى
التوجيه والتوضيح والتبسيط والتفسير وأن
يقرب كثيراً من الأفكار السائرة وأن يخاطب
الجميع على قدر استيعابهم ، والمؤلف من جانبه
يهتم بأن تصل أفكاره إلى أكبر مساحة في
الثوب الاجتماعي خاصة وأنه يؤدي من خلال
هذا الكتاب وفي هذه الفترة دور الرائد والموجه .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .



الدكتور عبد الحميد يونس

الأساطير

إبراهيم حامي

إذا ذكرنا دراسة الأساطير في الأدب العربي الحديث ، أو في المأثور الشعبي فعل الفور نتذكر أعلاما كبارا رحلوا بعد أن اقتحموا هذا المجال العلمي بكل جسادة، فضلا عن الأحياء منهم الذين ما زالوا يعيشون بفضل من ربهم فوق الأرض يرزقون .. من هذه الأعلام الشاهقة نذكر الأستاذ الفاضل الشيخ (أمين الخولي) بفضل ريادته وتوجيهه أنظار تلاميذه لهذا النوع من الدراسات الانسانية التي كانت ههنا ذات يوم على استحياء في ركن ثقافي منزو ..

ونذكر الدكتور (شكري عياد) بدراسته (البطل في الأدب والأساطير) والتي فتحت آفاقا معرفية واسعة أمام شغف كل مهتم بالأساطير والبطولة ..

ونذكر الأستاذين (دريشي خشبة) و (محمد صقر خفاجة) واختراقهما لسحب جبال آلهة الأولمب ، بحثا عن (أساطير الحب والجمال عند الاغريق) ابان (عصر الأساطير) المزدهر ..

كما نذكر الدكتور (أحمد كمال زكي) صاحب الدراسة الحضارية المقارنة في (الأساطير) العربية وغير العربية ، سعيا وراء تأكيد ذاتنا وقوميتنا وحضارتنا بالنظرة الثاقبة المتأنية في مرآتنا الثقافية .

من المقالات التي نفذت الى أعماق الأساطير ، سواء أكانت محلية أو غير محلية ، فقد استطاع بأستاذيته أن يربطها بعلم الفولكلور ، ولهذا استحق أن ينال فضل السبق والريادة في هذا المضمار الذي لم يشاركه فيه أحد .

أما الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) صاحب (الأسطورة والفن الشعبي) ، و (الحكايات الشعبية) ، و (معجم الفولكلور) ، و (موسوعة الآداب والفنون الشعبية) ، و (مجتمعنا) ، و (التراث الشعبي) ، والعديد

لقد نبع اهتمام الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) بالأساطير بحكم اهتمامه بالأدب الشعبي بصفة خاصة ، وبالفولكلور بصفة عامة ، بعد أن آمن بوحدة تكامل الدراسات الانسانية جمعاء وتضافرها القوى المتلاحم .

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن هذا الارتباط : « ... والأدب الشعبي ، باعتباره حلقة كبيرة من حلقات الفولكلور ، يفيد من الدراسات المتخصصة في الميثولوجيا ولا يستطيع أن يستغنى عن هذه الدراسات بحال من الأحوال ، ومن دلائل التوفيق أن الاتجاهات الأخيرة في الدراسات الأدبية في العالم العربي قد فطنت الى طبيعة التراث الثقافي ، وأدخلت في حسابها العناصر الميثولوجية في الثقافة العربية واحتفلت من أجل ذلك بالملاحم الشعبية أول الأمر . ثم احتفلت بسائر أشكال الأدب الشعبي بعد ذلك » (١) .

ان نظرة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تتسع في مداها لتتعدى حدود الثقافة العربية الى ثقافة الاغريق باعتبارها احدى منابع الأساطير في الفكر الانساني . وحينما ينظر الى الشعر الاغريقى فانما يضع نصب عينيه أن « أقدم معلم في تأريخ الشعر هو النظرية الى الابداع باعتباره ترديدا مباشرا لما أوردته الأساطير اليونانية القديمة عن (ربات الشعر) في مواضع كثيرة ، وجعلتهن موكلات بالفنون الحرة بعامة والنشيد والغناء بخاصة » (٢) .

ان أهمية الأساطير لباحث الفولكلور يراها الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لازمة وواجبة ، فهي عند « الدارس المحقق ليست محفوظات شعرية عاطلة ، وليست سلسلة من

الأخيلة أو الأوهام التي لا طائل تحتها ولا تهدف لشيء ، وانما هي فى أصلها وجوهرها ثمرة جهد متواصل ، وهى الى هذا كله قوة ثقافية على درجة كبيرة من الأهمية » (٣) .

ويضع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أقسام المهتمين بالفولكلور على أعصاب الطريق الصحيح للتناول والدراسة اذا ما دلفوا الى عالم الأساطير الرخب ، وفى ذلك يقول : « ان العالم الذى يريد أن يتخصص فى الفولكلور يجب عليه أن يكون لدارسين الثقة للأساطير ومن الملمين بتاريخ علم الأساطير ومدارسه المختلفة ... لا بد لدارس الفولكلور من أن يكون دارسا للأساطير ، فى موادها القديمة أو المتطورة أو المستحدثة ، ولا يقل عن اهتمامه بالعناصر الفولكلورية ، على اختلاف أشكالها ومضامينها ووظائفها » (٤) .

ويوجه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) نظر المهتمين بدراسة الفولكلور الى ضرورة الاتجاه الى « النظرة العلمية المقارنة لأساطير الشعوب » . فالمقارنة « تميظ اللثام عن مسار هذه العناصر الاسطورية ، وتكشف أو ترجح المرحلة التى ظهرت فيها عند هذا الشعب أو ذاك . والمقارنة ستبين أيضا تبادل التأثير والتأثر بين الأساطير أو بين عناصر منها » (٥) .

تعريفه للأسطورة :

حينما يبدأ الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تناوله للأساطير فانه يبدأ منذ البدايات الأولى ... انه يبدأ من عند المصطلح نفسه ... مصطلح الأسطورة ...

ومصطلح الأسطورة نجده فى أماكن عديدة من كتبه ، وفى كتاب (الأسطورة والفن الشعبى)

(١) د. عبد الحميد يونس - « الأسطورة والفن الشعبى » - ص ١٠٦ - المركز الثقافى الجامعى - الطبعة الأولى - فبراير ١٩٨٠ ، وقد نشر هذا الكتاب تحت اسم « الفولكلور والميثولوجيا » كمقالة ضمن مقالات مجلة (عالم الفكر) - المجلد الثالث - العدد الأول : ابريل - مايو - يونية ١٩٧٢ من الصفحات ١٥ - حتى ٥٤ - وزارة الاعلام - الكويت .

(٢) د. عبد الحميد يونس - « الابداع الشعبى » - مقالة بمجلة (المأثورات الشعبية) العدد الخامس . يناير ١٩٨٧ - ص ٢٠ - مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية - الدوحة - قطر .

(٣) د. عبد الحميد يونس - « التراث الشعبى » - ص ٢٤ - سلسلة كتابك رقم (٩١) دار المعارف .

(٤) د. عبد الحميد يونس - « الأسطورة والفن الشعبى المقارن » مقالة بمجلة المأثورات الشعبية - ص ١٤ .

عدد (٢) ابريل ١٩٨٦ .

يقول الدكتور (عبد الحميد يونس) عن المصطلح :
 « من العسير أن نضع تعريفا للأسطورة يجمع عليه
 العلماء المتخصصون ، ذلك لأن الأسطورة واقع
 ثقافي ممعن في التعقيد ، تختلف حوله وجهات
 النظر . وحسبنا أن نورد هذا الوصف الذي
 يتسم بالشمول ، وهو أن الأسطورة تروى تاريخا
 مقدسا ، وتسرد حدثا وقع في عصور ممعنة في
 القلم ، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة .
 أو بعبارة أخرى الأسطورة تحكى بوساطة أعمال
 كائنات خارقة ، كيف برزت الى الوجود حقيقة
 واقعة . . قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل
 الكون والعالم . . وقد تكون جانبا من الحقيقة
 مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات ، أو
 ضرب من السلوك الانساني ، أو منظمة
 اجتماعية . . والأسطورة بهذا المعنى قصة
 (وجود ما) ، فهي تروى كيف نشأ هذا الشيء
 أو ذاك . وهي ترتبط بالواقع في أولياته ،
 وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا في
 عصور التكوين » (٦) .

مجال الأسطورة :

يحدد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس)
 مجال الأسطورة فيشير الى أنها « حكاية اله أو
 شبه اله أو كائن خارق ، تفسر بمنطق الانسان
 البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام
 الاجتماعي وأوليات المعرفة ، وهي تنزع في
 تفسيرها الى التشخيص والتمثيل ، والتجسيم ،
 وتتناهى بجانبها عن التعليل والتحليل ، وتستوعب
 الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع ، وقد تستوعب
 تشكيل المادة » (٧) .

فمجال الأسطورة عند الأستاذ الدكتور
 (عبد الحميد يونس) مجال متسع وواسع في
 التشكيل أو التكوين .

ويرى أن « الشواهد الأسطورية على منهج
 التجسيم والتشخيص أكثر من أن تحصى في كل
 طور من أطوار حياة الانسان اذا كان تفكيره كله
 أسطوريا أو خرافيا ولذلك من الصعب أن نكتفى
 بمثل أو مثلين ، وحسبنا أن نشير الى أن النتائج
 التي انتهى اليها علماء الانسان القديم قد أثبتت
 بما لا يدع مجالا للشك - حدود التفكير البدائي
 ونزوعه الى العلل الغيبية ، وما أكثر ما عرض
 هؤلاء العلماء من الأمثلة التي تفسر الكهانة القديمة
 والسحر القديم وارتباط مصير الانسان البدائي
 بالأفلاك والأجرام » (٨) .

ويرى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس)
 أن التفكير الأسطوري ظل غلابا على عقول
 المجتمعات المتحضرة التي دخلت مجال التاريخ ،
 كالمصريين القدماء والبابليين والآشوريين والفرس
 واليونان والرومان وغيرهم ممن كان لهم دور
 بارز في صياغة الحضارة الانسانية ، على الرغم
 من تقدمهم السياسي والاجتماعي .

وعند هذه النقطة يصل الأستاذ الدكتور
 (عبد الحميد يونس) الى نتيجة مؤداها أن
 الشعوب المتحضرة هي التي صنعت الأساطير وهي
 في أوج تقدمها الحضاري ، فليست اذن الأساطير
 عللا في مجتمع معتل ، وإنما هي أسلوب حضاري
 لازم الوجود في عصره وفي بيئته .

الأسطورة والحكاية وما بينهما :

أيهما أسبق . . الأسطورة أم الحكاية ؟ . .
 انها مسألة اشتهت عندها الخلاف بين علماء
 الفولكلور . . وراح كل يدلي بدلوه بين منحاز
 للأسطورة ومنحاز للحكاية ، وفريق ثالث يقف
 بين بين . . !

ومن علماء الفريق الأخير وقف (فردريش
 فون ديرلاين) في كتابه « الحكاية الخرافية »
 Das Märchen (٩) .

(٦) د. عبد الحميد يونس - المرجع السابق - ص ٢٠ ، ويمكن الرجوع الى تعريفاته العديدة المتنوعة في نفس الكتاب
 ص ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، وكتابه « الحكاية الشعبية » ص ١٥ ، ١٦ ، ١٩ ، وكتابه « التراث الشعبي » ص ٢٥ ، وكتابه
 « معجم الفولكلور » ص ٣٣ في مادة « أسطورة » - مكتبة لبنان بيروت - الطبعة الأولى ١٩٨٣ .

(٧) د. عبد الحميد يونس - « الحكاية الشعبية » - ص ١٩ - المكتبة الثقافية رقم ٢٠٠ - المؤسسة المصرية
 العامة للتأليف والنشر - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - ١٥ يونيو ١٩٦٨ ، « الاسطورة والفن الشعبي » - ص ٢١ .

(٨) د. عبد الحميد يونس - « التراث الشعبي » - ص ٢٦ .

(٩) يمكن الرجوع الى كتاب « الحكاية الخرافية » ترجمة الدكتور نبيلة ابراهيم - ص ١٥٤ - مكتبة غريب ١٩٨٨ .

الأساطير طائفة من العرافين والسحرة القادرين على تطويع الكائنات غير المنظورة والقوى الخفية » (١١) .

والأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) وهو يقيم البراهين على صحة استنتاجه بسبق الأسطورة للحكاية لم ينس أن يفند آراء من يقف أمامه في هذه القضية في موقع الخصوم . انه بعد أن أتى بما يؤيد وجهة نظره في كتابه (الحكاية الشعبية) يفند آراء الخصوم في كتابه (التراث الشعبي) فيقول : « ... وعندما يقسم المتخصصون في التراث الشعبي الحلقات التي تتوسل بالكلمة في الغالب الأعم فانهم يضعون الحكاية الخرافية في المقام الأول لأكثر من سبب : لأنها تطور مباشرة عن الأسطورة ، ولأنها تشيع في جميع الربوع حتى في هذه المرحلة المعاصرة التي تصدر عن العلم التطبيقى وعن الملاحظة الواقعية . ولم يستطع المؤرخون للحكاية الشعبية أن يقطعوا ، أو حتى أن يرجحوا - أن اقليسا بذاته هو الذى يعد مصدر هذه الحكايات .

وذهب البعض الى تتبع مسار جغرافى تاريخى للحكاية الخرافية في العالم ، وكان السبب في ذلك هو التماثل أو الشبه بين مقومات الخرافة وعناصرها ، ثم فوجئ العلماء بأن هذا المسار لا يقطع بتاريخ الحكاية الخرافية ، لأن أقاليم متعددة تخرج عن نطاق ذلك المسار الجغرافى التاريخى ، ومع ذلك تعيش فيها حكايات تتماثل أو تتشابه بين ما فرضه أولئك المتخصصون وبين اتساع رقعة الخرافة في العالم بأسره على اختلاف مراحل الحضارة وتباين بيئات الثقافة ! » (١٢) .

لم يقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عند حد تحديد سبق الأسطورة للحكاية الشعبية ، بل راح يبحث عن حلقات مفقودة بينهما حتى وجدها .

يقول في كتابه « الحكاية الشعبية » عن تلك الحلقة أو ذلك الجسر الذى يربط بينهما : « ولعل الجسر الذى يصل بين الأساطير والحكايات الشعبية هو تلك الملاحم التي تحكى وقائع الأبطال في

أما الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فقد قرر أنه : « لا يستطيع باحث أن يدرس الحكاية الشعبية دون أن يعالج الأسطورة وأن تستقر في خلده دلالاتها ووظائفها ... وتعد هذه المادة (الأساطير) بمثابة المنبع أو الأصل الذى تتفرع عنه الحكاية الشعبية » (١٠) .

هو اذن يقف الى جوار الفريق الذى يؤيد أسبقية الأساطير للحكاية الشعبية . وهذا الموقف المحدد في فكر الدكتور (عبد الحميد يونس) لم يأت من فراغ ، بل هناك أسباب وأسباب تدفعه الى الوقوف الى جوار مؤيدى أسبقية الأساطير عن الحكايات الشعبية .

فهو يرى أن الأساطير « عند الانسان البدائى عقيدة لها طقوسها ، فاذا ما تعرض المجتمع ، الذى تتفاعل معه الأسطورة ، لعوامل التغير تطورت الأسطورة بتطوره . وقد تبددت تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى فتفترط عقدها وتنحدر الى سفح الكيان الاجتماعى ، أو ترسب في اللاشعور وتظل على الحالين عقيدة ثانوية أو ضربا من ضروب السحر أو ممارسة غير معقولة أو شعيرة اجتماعية وكثيرا ما تتحول الى محاور رئيسية تعاد صياغتها في حكايات شعبية .

وهذا هو السبب الذى جعل الأساطير لا تعكس بمعزل عن مناسباتها وتحتفظ في الجماعات التي تعتنيها بالقداسة . ولا تزال هناك قبائل لا تحكى أساطيرها أمام النساء والأطفال . كما أن الأساطير لا ترد أو تمثل طقوسها الا في مواسم بأعيانها ولكن الحكايات الشعبية يمكن أن تروى في أى مكان وفي أى وقت .

ومهما كان من أمر الواقع الذى تقصه الحكاية الشعبية فانه لا يحمل في أعطافه القداسة التي تقترب بالأسطورة ، ومن اليسير على كل امرئ أن يسرد أو يردد أو حتى ينشد حكاية شعبية . بيد أن التخصص في حكاية الأسطورة يعنى الارتباط بقداستها والخروج من اطاره الزمنى الى اطارها . وكثيرا ما يكون المتخصصون في تمثيل

(١٠) د . عبد الحميد يونس - « الحكاية الشعبية » - ص ١٥ .

(١١) د . عبد الحميد يونس - « الحكاية الشعبية » - ص ٢٠ .

(١٢) د . عبد الحميد يونس - « التراث الشعبي » - ص ٢٩ .

توحيد عناصر مجتمع من المجتمعات أو الانتصار على طائفة من الاعداء أو اقتحام العدد العديد من الالهوال والعقبات ٠٠ ان أبطال الملاحم لهم قدرات خارقة ولكنهم كائنات انسانية ٠٠٠ قد تعاونهم الآلهة واشباه الآلهة ولكنهم يظلون من البشر ٠٠٠ وهذا هو السبب الذى يدفع الباحثين فى الأدب الشعبى بصفة عامة والحكاية الشعبية بصفة خاصة الى العكوف على الأساطير لكى يتبينوا منهج الانسان القديم فى الفكر وفى السلوك واثر هذا المنهج على الانسان الوسيط والحديث ٠٠٠ قد تتغير مناهج الفكر وقد نغزر عناصر الثقافة وتتعدد ولكن الأسطورة تشبه المادة فى أنها لا تكاد تفنى او تنعدم وانما تتعدل صورها وأشكالها ومضامينها ووظائفها أو تكمن فى أعماق النفس الانسانية وتؤلف ذلك الحشد الهائل غير المنظم من العقائد الثانوية والرواسب والالوهام واخرافات « (١٣) »

وهذه الملاحم هي نتاج فقد الأساطير ووظائفها الحيوية وحل عقدها بعد أن تصبح متفرقات من الحكايات التى يشيع فيها السحر وما اليه (١٤) .

ولقد حاول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تتبع تطور بعض الحكايات الشعبية من منابعها الأسطورية فقال : « ٠٠ واعترف بأننى وجدت مشقة كبيرة فى تتبع المسار الذى قطعته حكايات الحيوان من الأسطورة الى فن أدبى . وهذا المسار يدل بذاته على طبيعة الثقافة الشعبية وتواصلها ومرونتها . وكانت العقبة التى واجهتها - كما واجهها غيرى - هي (انقطاع التسلسل) بين الوثيقة العربية - وهي حكايات كليلة ودمنة - وبين أصولها ، حتى اكتشفت وثيقة هندية ، دلت بنفسها ، ولا نقول بدراستها ، على أنها الحلقة المفقودة والمنشودة . هذه الوثيقة هي مجموعة الحكايات المعروفة باسم

(بنجاتنترا) أو خزائن الحكمة الخمسة ، (١٥) . تفسير الأساطير عند الدكتور (عبد الحميد يونس): هناك مدارس عديدة فى تفسير الأساطير الانسانية ، وأشهر هذه المدارس المدرسة التاريخية أو المدرسة اليوهروسية (نسبة الى يوهيميروس Euhemerus اليونانى) والتى ترى فى الأساطير قصصا تروى بعض الأحداث العامة فى حياة الشعب الذى أبدعها بعد ادخال بعض التعديلات عليها وصياغتها فى قالب قصصى مشوق . وعلى العكس من ذلك تماما نجد التفسير الرمزي يتجاوز ذلك الواقع الملموس ويرى الأساطير تشير الى حقيقة خفية أو (سرية) تختلف كل الاختلاف عن الواقع الظاهري ، أو تكملة على أقل تقدير ٠٠٠ وهناك مدرسة أخرى وضع أسسها (ماكس مولر) Max Muller وهى تؤول الأساطير على أساس الخصائص اللغوية وبوجه خاص بالإشارة الى (جنس) الكلمات المستخدمة فى الأسطورة ، وإذا ما كانت مذكرة أو مؤنثة (١٦) .

وعلى خلاف موقفه من أسبقية الأسطورة للحكاية الشعبية والذي وقف فى هذه الاشكالية الى جوار الأسطورة ، فان الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لم يقف مؤيدا لمدرسة دون أخرى فى تفسير الأساطير ، بل أخذ من كل مدرسة ما يهمنه ويعينه على فهم وتفسير الأساطير عند معالجتها أو التعرض لها ولو بمجرد الإشارة .

(١) التفسير القصصى للأساطير :

انه على سبيل المثال عندما يتناول الأسطورة المصرية القديمة (ايزيس وأوزيريس) فانه يراها وان أصبحت الآن تروى فى اطار قصصى الا أنها كانت فى وقت من الأوقات عقيدة راسخة لها شعائر وطقوس ترتبط بالحياة والموت وما بعد

(١٣) د عبد الحميد يونس - « الحكاية الشعبية » - ص ٢١ .

(١٤) د عبد الحميد يونس - « دفاع عن الفولكلور » - ص ١٤٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ .

(١٥) د عبد الحميد يونس - « الابداع الشعبى » - مقالة بمجلة المأثورات الشعبية ص ٢٩ - العدد الخامس -

يناير ١٩٨٧ ، « الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا » ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس - ص ٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ .

(١٦) د أحمد أبوزيد - مقالة بعنوان « الرمز والاسطورة والبناء الاجتماعى » ، وهى منشورة بمجلة « عالم الفكر » -

ص ١٩ - المجلد السادس عشر - العدد الثالث أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٥ .

الموت ارتباطها بالغرس والحصاد . وهي تفسر كثيرا من الظواهر الكونية والطبيعية والانسانية » (١٧) .

أو كما يقول في مرة أخرى : « ان أسطورة أوزيريس قد انفرطت عقدتها الى مجموعة من العادات والتقاليد والمعارف وحولها جميعا تدور حكايات وقصص قد تقصر وقد تطول » (١٨) .

ويرى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن هذه الأسطورة تفسر عادة تحنيط الموتى عند قدماء المصريين ، كما تفسر عقيدتهم في الخلود بعد الموت ، وتفسر فوق ذلك ما فطن اليه المصريون من وحدة تجمع ظواهر الطبيعة والحياة والكون ، الى جانب تفسير انتظام الفيضان وارتباطه بالشمس ودورة الحياة وانقسام التربة وجذبها ثم عودة الحياة اليها مخضرة ناضرة (١٩) .

(ب) التفسير الرمزي للأساطير :

يلجأ الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى استجلاء عالم الرموز في الأساطير لفهم ما استغلق على الذهن من أفكارها . فالرموز مناطق جذب تتجمع عندها الأفكار وتتركز . وفي هذا الصدد يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) : و « كما ان (الوظيفة) هي التي تحدد قوام الأسطورة وشكلها ومضمونها ، فان الرمز ، باعتباره جزءا من كل ، ليس مهما في ذاته ، ولكن الأفكار والمشاعر ، التي يعبر عنها أو التي تتجمع حوله ، هي الجديرة بالاهتمام . والرموز بطبيعتها أشياء ، بمثابة البؤرة للمشاعر أو التأملات . وهي من أجل ذلك تنتمي الى عالم الأساطير ، حتى ولو ردت الى أصول دنيوية » (٢٠) .

ويطالب الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) كل من يعرض للتراث الشعبي أو الفولكلور بأن يدرك عراقة اللغة الفنية التي غلب عليها التصور

الأسطوري . فمثلا نجد أن « علماء الأساطير فسروا الدلالات التي تشخص الحيوان باعتبارها من وسائل الاتصال . وتأريخ الفنون الجميلة يفيد من ذلك الأسلوب المعن في العراقة والمناقض لدلالات الكلام ، ذلك لأن تلك الدلالات المجسمة أو المشخصة لا تزال حية ، ولكنها تحولت الى رموز فنية » (٢١) .

وينتقى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) بعض الرموز الأسطورية ويتناولها بالفحص والدراسة والتمحيص ، ويتخذ مثلا لذلك بالعين التي تعبد عند الانسان طوال تاريخه ، منظورا له جلاله ، ورهبته ، اذ هي وسيلته الى الهداية الى المعرفة .

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن العين : « . . . ولم يكن عجيبا أن تكون (العين) أشيع الرموز الميثولوجية عند المصريين القدماء . ولقد سجل علماء الآثار المصرية أن (العين) كانت عند المصريين تعبر عما كانت تدل عليه ، في العصر الحجري الأخير Neolithic age من تجسيم لآلهة الخصوبة التي كان يرمز لها بعين واحدة أو أكثر في ربوع آسيا وأوروبا . ولكن العين المصرية المقدسة كانت معقدة ومشخصة في وقت معا ، ولقد ظلت العين ، عند المصريين القدماء ، رمزا أسطوريا على الآلهة الكبرى ، مهما اتخذت لها من أسماء ، تختلف باختلاف الأقاليم ، ولا بد أن نسجل ما يذكره المؤرخون من أن الاله الأكبر كان ، في فجر التاريخ المصري القديم ، يشخص في صورة صقر جاثم على أحد المباني أو خارجا من المياه الكونية الأولى ، وكانت عينه اليمنى هي الشمس والنيسر هي القمر . . . والراجع أن المصري القديم كان يتصور عين الاله وكأنها عين صقر لا عين آدمي ، ولكنه كان يعتقد في الوقت نفسه بوجود كائن آخر ، في صورة انسان أو وجه انسان ، هو الذي (يسيطر على العينين

(١٧) د . عبد الحميد يونس - « الحكاية الشعبية » - ص ٢١ .

(١٨) نفس المرجع السابق - ص ٢٨ .

(١٩) نفس المرجع السابق - ص ٢٧ .

(٢٠) د . عبد الحميد يونس - « الاسطورة والفن الشعبي » - ص ٧٣ .

(٢١) د . عبد الحميد يونس - « الابداع الشعبي » - ص ٢٧ - مجلة المأثورات الشعبية العدد (٥) .

كليهما) . . أى على الشمس والقمر . وعلى الرغم من هذه البؤرة ، التى تجعها العين وحدها ، فان أوجه القمر ودورة الشمس كان يرمز لها بالشعائر والطقوس ، أو بعبارة أدق يرمز لها بالأساطير ، وليس من شك فى أن جميع الشعوب قد أدركت سلطان العين ، مهما اختلفت فى تجسيمها الأسطورى أو الفنى ، (٢٢) .

(ج) التفسير اللغوى للأساطير :

تعرض الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى التفسير اللغوى للأساطير ، والذي أمه (ماكس مولر) Max Muller فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والذي ذهب الى أن الأسطورة إنما نشأت نتيجة قصور فى اللغة ، مما يؤدى الى أن يكون للشئ الواحد أسماء متعددة ، كما أن الاسم الواحد كثيرا ما يطلق على أشياء مختلفة (٢٣) .

لقد استطاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن يستفيد من أصحاب هذه المدرسة التفسيرية للأساطير قدر ما اقتنع من براهينها فيما دلت به بين الدلاء .

قال الأستاذ (عبد الحميد يونس) مشيرا الى أصحاب التفسير اللغوى للأساطير : « . . . وأيا كان الاتجاه الذى اتخذه القائلون بالتفسير اللغوى للأساطير ، فان الانتباه الى التحليل اللفظى قد أفاد الى حد كبير فى لقاء الضوء على الأساطير القديمة الموهلة فى القدم ، وعلى تلك التى لا تزال حية فعالة فى المجتمعات البدائية ، القريبة من البدائية فى عصرنا الحديث . ولعل ظاهرة التذكير والتأنيث للأجرام السماوية تتصل بنتائج أنصار هذه المدرسة ، ذلك لأن التذكير والتأنيث ، وان كان أمرا مجازيا فى المتأخرين ، الا أنه كان

حقيقيا عند الانسان البدائى أو القديم ، كما أن اختلاف اللغات فى مثل هذه الظاهرة يمكن أن يرد الى طبيعة التشخيص فى الأساطير الخاصة بالشمس والقمر وسائر الكواكب ، فنحن نؤنس (الشمس) ونذكر (القمر) فى اللغة العربية ، وغيرنا يفعل العكس . فاذا التفتنا الى الأساطير ، التى دارت حول الشمس والقمر عند مختلف الشعوب ، فقد نجد تفسيراً يرجع الباعث على اتخاذ هذا الاتجاه أو ذاك » (٢٤) .

ويرى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن الاله البابلى (شمش) مرتبط بالكلمة العربية (شمس) . وهذا الاله يعد من أشهر الآلهة البابلية والآشورية على السواء . وتدل الآثار على أن اسمه قد تردد منذ أكثر من ستة آلاف سنة . وذهب الأقدمون الى أنه ابن (سن) اله القمر ، مما يؤكد أن التقويم الشمسى قد حل محل التقويم القمري ، كما حدث فى كثير من بلاد الشرق القديم (٢٥) .

واذا كان الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) قد أقام بوجهه شطر الشمس فى التفسير اللغوى للأساطير ، فانه لم يغفل فى هذا التفسير أن يبين وجهه شطر قرص الضياء الليلي ، وهو القمر .

انه يرى أن من الطريف « أن المقامرة وهى كلمة عربية من مشتقات القمر ، لها شبه صلة بالأسطورة المصرية القديمة التى ذهبت الى أن (رع) استشاط غضبا من خيانة زوجته توت ، وهى الهة السماء مع (سب) اله الأرض ، فحكم عليها ألا تلد فى أى شهر من شهور السنة . وما كان من (تحوت) الا أن لعب القمر ٠٠٠ أو بتعبير أدق لعب معه القمار على جزء من اثنين وسبعين جزءا من اليوم ، واستطاع أن يغلبه فى المقامرة ، ويكسب منه خمسة أيام ، أضافها الى

(٢٢) د . عبد الحميد يونس - « الاسطورة والفن الشعبى » - ص ٧٤ .

(٢٣) د . عبد الحميد يونس - نفس المرجع السابق - ص ١٨ ، ويمكن الرجوع الى مذهب التفسير اللغوى للأساطير عند (ماكس مولر) Max Muller فى فصل « الاسطورة واللغة » من كتاب « الدولة والاسطورة » - ص ٣٣ حتى ص ٤١ من تأليف (أرنست كاسير) وترجمة د . أحمد حمدي محمود - سلسلة المكتبة العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥ .

(٢٤) د . عبد الحميد يونس - « الاسطورة والفن الشعبى » - ص ٣٨ .

(٢٥) د . عبد الحميد يونس - نفس المرجع السابق - ص ٤٣ .

السنة القمرية المصرية ، وكانت ٣٦٠ يوما .
وهكذا استطاعت (توت) أن تنجب (أوزوريس)
و (ايزيس) و (نفتيس) و (ست) و (حورس)
الكبير . وعلى هذا أضيفت أيام النسيء وتوازنت
السنة القمرية مع السنة الشمسية « (٢٦) » .
وهكذا استفاد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد
يونس) من كافة مدارس تفسير الأساطير ،
واستطاع أن يقيم لنفسه التصور الخاص في فهم
وتفسير الأساطير .

دفاع عن الأساطير العربية :

شهدت الثقافة العربية هجوما شرسا عليها
نال من معطياتها الفكرية من قبل بعض
المستشرقين ، خاصة عطاءها الفكري الأسطوري .
وازاء هذه الحملة العنصرية الضارية ، وقف
الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) بموقف
الدفاع عن العقلية العربية ووعائها الحضارى
الزاهر .

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس)
عن هذه النظرة والحملة العنصرية : « .. نرى
لزما علينا أن نسجل ما كان قد شاع في
أوساطنا العلمية عن افتقار الأدب العربى الى
الملحمة مرددين أقوال بعض الفلاسفة ، الذين
تأثروا بالفكرات العنصرية التى راجت فى القرن
الماضى ، وعلى رأس هؤلاء الفيلسوف الفرنسى
(أرنست رينان) (١٨٢٣ - ١٨٩٢) Ernest
Rendn الذى ذهب الى أن العقلية العربية تنزع
بفطرتها الى التجريد ، وتعجز عن التجسيم
والتشخيص والتمثيل ، وأن الأدب العربى نتيجة
لهذه النظرة ، لم يعرف الأسطورة ، ولم يبدع
القصة والدراما . وإذا وجد شيء منها فى بيئة
أو جيل فهى دخيلة أو مقتبسة » (٢٧) .

هذا الحكم الجائر الذى حكم على الجماعات

الانسانية بالتفاوت وفقا للعرق الجنسى ، يتصلدى
له أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) فى
عبارة موجزة قائلا أن : « المجتمعات العربية ،
كغيرها من المجتمعات الانسانية ، مرت بالفكر
الأسطورى بدعائمه ، اللتين استهدفتا التفسير
وتقوية الروح المعنوى . وما أكثر الروايات
والنصوص التى حفظت المعتقدات والطقوس
الجاهلية » (٢٨) .

ويرشد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس)
من يريد أن يبحث عن بقايا الأساطير العربية
التي فقدت وظائفها الحيوية ، الى كتب التاريخ
العام ، وتقويم البلدان وعجائب المخلوقات ، والتي
لا تزال ملامحها حية فعالة فى المجتمع الى
يومنا (٢٩) .

ان الشعب العربى - فى رأى الأستاذ الدكتور
(عبد الحميد يونس) لم يكن فى جاهليته بدعا
بين الشعوب ، فقد أقبل على تقديس (الزهرة) ،
« ونسب اليها الحسن والجمال والفتنة والطرب .
وقد دعيت كما سماها المنجمون بالسعد الأصفر
لأنها فى السعادة لون المشتري ، وأضافوا اليها
الطرب والسرور واللهو . كما أن النظر اليها
يوجب الفرح ، وتخفف عن الناظر اليها أحيانا
حرارات العشق اذا كان عاشقا ، كما أنها تثير
غريزة الجنس .. وكل دراسة للعناصر
الميثولوجية المرتبطة بالزهرة عند العرب ترجع ،
ان لم تؤكد ، أنه قد كانت هناك فى الجاهلية
أساطير ، يتداولها العرب قبل الاسلام ، ويقيمون
لها الطقوس . ويذهب الدارسون للمعتقدات
العربية القديمة الى أن الزهرة عرفت عند العرب
بأسماء أخرى ، حسب ظهورها بعد غروب
الشمس أو قبل شروقها ، فكانوا يدعون نجمة
المساء (عتر) وهى أيضا (أستار) أو (عترعنا) .
أما نجمة الصبح فشاع اسمها (العزى) أى
الآلهة السامية » (٣٠) .

(٢٦) د عبد الحميد يونس - نفس المرجع السابق - ص ٥٤ .

(٢٧) د عبد الحميد يونس - نفس المرجع السابق - ص ٩٨ .

(٢٨) د عبد الحميد يونس - نفس المرجع السابق - ص ٩٩ .

(٢٩) د عبد الحميد يونس - « دفاع عن الفولكلور » - ص ١٣٧ .

(٣٠) د عبد الحميد يونس - « الاسطورة والفن الشعبى » - ص ٦٣ .

ان دفاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن الأساطير العربية ، قد جعله يبحث وينقب عن البقايا والرواسب والمسحات الأسطورية في سيرنا الشعبية العربية التي دخلت الى ضمير وعقل المتلقين من أبناء الشعب العربي في كل مكان . واذا كان أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) قد رأى في السيرة الهلالية انها رواية شعبية غير ذات طابع أسطوري أصيل . وما يستطيع أحد أن يثبت في يسر أنها نشأت عن أسطورة . . « (٣١) »

فانه قد رأى برغم ذلك أن الصراع الذى اشتجر بين بعض أبطال السيرة الهلالية ، والذي انتهى بهم الى الاتحاد ليس بقية أسطورية فقدت وظيفتها الأولى وتطورت فحسب ، ولكنه رمز نفسى وفنى تلى نزوع عناصر مفرقة من الشعب الى الالتئام « (٣٢) »

ورأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أيضا أن فارس بنى عبس (عنتره ابن شداد) اتخذت شخصيته مسحة أسطورية ، تجاوزت به المعقول والممكن فى أكثر الأحيان « (٣٣) »

كما رأى فى سيرته الشعبية أن (عروقا أسطورية) تكتنفها ، وأن هذه العروق « لا ثمرها المبالغة فى الخيال فحسب ، وانما تجيئها من شوائب قديمة ومن تصورات شعبية ، وهذه العروق الأسطورية المبالغة فى القدرة عند الأبطال والشخص مبالغة تتجاوز بها حدود الممكن والمعقول ، ذلك لأنها مجموعة من الأفكار والتخيلات ومن التفسيرات غير المعقولة لبعض الأعمال والظواهر ، وهناك شواهد كثيرة عن طول الحياة بحيث يعمر بعض الناس القرون ذوات العدد ، وعن الفأل والطيرة والحسد ، وعن أرض العفاريث ، وكهف الساحرات اللاتى يأتين فيه

بالعجب العجائب . . . وليس من شك فى أن تلك (الرواسب الأسطورية) سمة من سمات الأدب الشعبى « (٣٤) »

ان دفاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن الأساطير العربية قد بعث فى أركان الحياة الفكرية الحس بضرورة تصحيح النظر الى مآثوراتنا الشعبية العربية وارثنا القومى ، وحمايته من كل أشكال التجريف ومن كل معاول مغرضة للهدم .

الأسطورة فى حياة الدكتور (عبد الحميد يونس)

قد يعتقد البعض منا أن عصر الأساطير قد ولى زمانه منذ عهود سلفية بعيدة فى ضمير الزمن ، وأن الأساطير انما هى نتاج مجتمعات وقفت عند حدود زمن ضرب الأحجار لاستخراج شرر النيران ، أو تعدتها بقليل على أقصى تقدير . .

قد يكون هذا تصور البعض . . ولكن الحقيقة غير ذلك تماما .

فما زالت الأساطير تعيش بيننا ، بل لا نخطئ القول اذا قلنا انها ما زالت تعيش مختبئة فى داخل كل منا ، كل بقدر . .

واعتقد أنه لا يخالفنا رأى فى تأكيد هذه الحقيقة أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) نفسه ، فهو القائل : « . . . ومن الملاحظ أن تراجم بعض الفلاسفة والعلماء . والفنانين فى العصر الحديث كثيرا ما تورد معتقدا ثانويا من أصل أسطوري ، وكثيرا ما تجنح الى تفسير غير منطقي أو علمى لظاهرة أو علاقة ، فالأسطورة من أهم عناصر التراث الشعبى ، كما أنها لا تزال من أهم القرائن التى يحتاج اليها العلماء فى الدراسات الانسانية بعامة ، وفى مباحث علوم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا بخاصة » (٣٥) .

(٣١) د. عبد الحميد يونس - « الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى » - ص ١٦٨ . دار المعرفة - الطبعة الثانية

١٩٦٨ .

(٣٢) د. عبد الحميد يونس - « دفاع عن الفولكلور » - ص ١٨٨ ، ص ١٨٩ .

(٣٣) د. عبد الحميد يونس - « الأسطورة والفن الشعبى » - ص ١١١ .

(٣٤) د. عبد الحميد يونس - « دفاع عن الفولكلور » - ص ١٧٣ .

(٣٥) د. عبد الحميد يونس - « التراث الشعبى » - ص ٢٨ .

الدار متى غرست ، ولا كيف غرست ، وعلى بعد قصبات من مدخل معشوشب يؤدي الى باب ضخم غليظ ثقل غط وجهه الخشبي بمسامير كبيرة من الحديد ، رؤسها أكبر من الريال الفضي القديم ، جلس أبى على مقعد ، وجلست الى جواره بعيد الغروب يقص على من أمر بدايتى الأسطورية ما يذكر أو ما يجب ان يذكر :

(هذه القرية التى نعيش فيها يا بسى اسمها عجيب حير العقول ، اسمها شلشلمون ، ولقد اختلف الناس فى تفسير هذا الاسم فقال بعضهم انه اسم فرعونى قديم ، ولم يذكروا أيعود الى الدولة القديمة ، أم الدولة الوسطى ، أم الدولة الحديثة فى ذلك التاريخ السحيق ، وكان الأجدد بهم أن يذكروا ذلك ، لأنها من قرى الشرقية ، وليست من قرى الصعيد ، وكل الذى قالوه ، انها ربما كانت تتألف من مقطعين ، ثانيهما اسم الرب «أمون» ، وذكر آخر أن اسم القرية عربى ، وانه يتألف من مقطعين عرييين واضحين ، هما « شلش - ليمون » . وفى هذه البقعة من مركز منيا القمح يطيب الثمر ، وبخاصة الزيتون والليمون .)

والأسطورة فى حياة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) - كما يقول عن نفسه - دائما متشابكة متداخلة ، وكذلك كانت بداياته الأسطورية هى الأخرى متداخلة متشابكة (٣٦) .

واذا كانت تراجم بعض المبرزين من أفراد المجتمع الانسانى تتضمن بالوعى أو باللاوعى (معتقدات ثانوية من أصل أسطورى) ، فان هذا المقياس المنوط بحياة المفكرين البارزين يصدق تماما اذا ما تعرضنا الى بعض جوانب فى ترجمة حياة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ، والتى لم تنشر بعد . . . !

من ذلك مثلا فصلها الأول المعنون باسم (ضباب الأساطير) .

فى مفتتح هذا الفصل الأول يقول : « فى حياتى ، كما فى حياة كل امرئ ، كما فى حياة كل جماعة على الأرض ، مقدمات أسطورية ، وأنا مهما زادت خبرتى ، وارتفعت مداركى ، لا أستطيع أن أبدد هذه الأسطورية ، وما أكثر ما تمنيت أن أحصل على (المرأة السحرية) التى ذكرت لى أمى ، فيما ذكرت من حكايات وقصص ، وهى المرأة التى يستطيع من يتطلع اليها أن يرى اللحظة التى يريد من ماضى الزمان والماضى الذى أتعبه ليس بعيد ، واللحظات التى استدعيها ليست كثيرة ، فلن أثنى على المرأة بما أطلب ، ولن ألح على الكائن الخرافى الموكل بها فيما أطلب . . . كل ما أنشده أن يظهرنى على لحظة لعلها لا تعنى أحدا من الناس سوى . . . لحظة لا يمكن أن تتصور مجردة من المكان ، فتحت شجرة توت عجوز لا يذكر أبناء القرية ولا أبناء



(٣٦) من سيرة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) التى كتبها ولم تطبع حتى الآن ، وقد استعرنا منها هذا الجزء

بعد استئذان عائلته الكريمة .

من ألف ليلة

والأخوة بن جرهم



عبد التواب يوسف

بين أيدينا عملان من التراث الشعبي متقاربان .. حكاية « انصياد والعفريت »
في « ألف ليلة وليلة » ، وحكاية « الشبح في الزجاجة » من مجموعة الأخوة بن جرهم
الألمانية .. والعملان من أجمل القصص التي فتنت الأطفال شرقا وغربا ، فقد اقبلوا
عليهما في لهفة بالغة ، الأمر الذي دفع كثيرين إلى إعادة صياغتها بصورة أو أخرى
بل استوحى منهما البعض عددا كبيرا من الأعمال الحديثة والمعاصرة ، واستلهمت
شخصيا منهما في « عفريت الزجاجة القزم » - الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٢
- وفي قصة سياسية عن الفراغ العسكري الذي ادعوا وجوده في المنطقة العربية عقب
جلاء الاستعمار عنها ، وجعلت من انصياد أمريكا ، ومن العملاق القويمة العربية ،
ونشرت العمل برسوم مصطفى حسين ، وكان له يومها ضجة كبيرة ، إذ قال المارد
العربي لانصياد الأمريكي وهو يعزيه بالعودة إلى الزجاجة :

- لقد خرجنا من القمم ولن نرجع إليه ، نحن أصحاب هذه الحكاية ، فلا أقل
من أن نعتبر بها !

لا بد وأن تكون بمثابة الضوء على مدى ما تتمتع
به هذه الأعمال من عمق هو بطول الزمن الذي
ليست الا ثمرة قراءات ودراسات واسعة في
الفولكلور وعلم النفس والتربية ، ولا بد لي هنا مرة
أخرى من الإشارة إلى « بريونو بلتهايم » الذي ولد
في فيينا عام ١٩٠٣ ، وحصل على الدكتوراه في
علم النفس من جامعتها ، وأقام في أمريكا منذ
عام ١٩٣٩ استاذا في جامعة شيكاغو .. وألف
العديد من الكتب في علم النفس ، لها شهرتها

ان استخدامنا للحكاية الشعبية للأطفال
والكبار يجب ان يكون بحذر شديد ، ولا بد لمن
يتجاسر على الاقتراب منها من قدر كبير من الوعي
والفهم لهذه الأعمال الكبيرة ، التي ما كان من
الممكن أن نعيش لولا ذلك القدر الفريد من الحكمة
المبثوثة فيها ، والتي قد لا نتبينها ، اللهم الا بعد
الدراسة الطويلة المتأنية ..

والوقفة التي نقفها هنا مع هاتين الحكايتين
عاشته ، والتفسيرات والتحليلات التي نوردها

« الصياد والعفريت » و « الشبح فى الزجاجة »
تمثلان فى مجملهما حكاية الصراع ما بين «المارد»
و « الانسان العادى » ، وهو موضوع مطروح فى
كل الحكايات الشعبية ازاء ذلك الخوف الذى
يعترى الصغار فى مواجهة الكبار ، ولا يرى
الأطفال من سبيل للافلات من سيطرة العمالة
اللهم الا بخداهم والتفوق عليهم بالحيلة
والدهاء .

تحكى قصة « الصياد والعفريت » عن صياد
سمك فقير يلقي بالشبكة فى الماء أربع مرات ، فى
المرّة الاولى تمسك الشبكة بحثة خمار ، وفى المرّة
الثانية يجد فيها رملا وطينا ، وفى المرّة الثالثة
يعثر على اعشاب وزجاجات مكسورة . . . أما فى
المرّة الرابعة فتصطاد الشبكة قممًا من النحاس ،
وعندما يفتحه تنطلق منه سحابة من الدخان ،
تتشكل فى صورة عفريت ضخمة (جن) ، يهدد
الصياد بالقتل على الرغم من توسلاته ، ويستطيع
هذا بالخدعة والحيلة ان يتجو بنفسه ، ذلك انه
سأل العفريت ان يريه كيف كان بداخل القمم
الصغير ، وما ان يعود العفريت الى القمم حتى
يغلقه عليه ويلقى به فى الماء .

وفى ثقافات أخرى قد تبدو هذه « الموتقة »
فى صورة مختلفة ، اذ يتشكل العفريت على هيئة
حيوان اسطورى رهيب يهدد بافتراس البطل
الذى يتضاءل امامه ، ولا ينقذه الا الذكاء ،
فيتحدى الوحش قائلا انه من السهل عليه ان
يبدو فى صورة هذا الحيوان الوحشى ، لكنه
لا يستطيع ان يتحول الى حيوان صغير : فار مثلا
« أو طائر » ، ويحاول الوحش أن يثبت له قدراته
غير المحدودة فيتحول الى ذلك الحيوان الضئيل
وعندئذ يتمكن منه البطل ويقضى عليه .

وتصور قصة « الشبح فى الزجاجة » التى
جمعها الاخوان جريم خيالات الأطفال ومحاولاتهم
للانتصار على السلطة الابوية وعلى سيطرة الكبار
على عالم الصغار . . ان بطل القصة يضطر الى أن
يترك المدرسة بسبب فقر الاسرة ، ويعرض
مساعدته على أبيه الحطاب ، لكن الأب لا يثق
فى قدرات ابنه ، ويقول له أنه عمل شاق بالنسبة
له ، وأنه ليس متعودا عليه ، ولن يتحملة ، وبعد

ان يعمل طيلة الصباح يقترح الاب أن يستريح
ويتناول طعام الغداء ، لكن الابن يقول أنه يفضل
أن يتمشى فى الغابة للبحث عن أعشاش الطيور ،
ويصيح فيه الاب انه يريد أن يهرب ، وأنه بعد
قليل سيشعر بالتعب الى درجة لا يستطيع معها
ان يرفع ذراعه بالبلطة ليكسر أغصان الأشجار ،
وهكذا يستصغر الأب من شأن ابنه مرتين : الأولى
بالتشكيك فى قدرته على أداء العمل الشاق ، وعلى
الرغم من محاولة الابن المشاركة الا ان الاب
يعود فيرفض فكرته فى قضاء وقت الراحة فى
التنزه فى الغابة ، فلم يكن أمام الصغير الا أن
يفرق فى أحلام اليقظة لكى يقنع أباه بخطئه
وليثبت له أنه أفضل بكثير مما يظن به . . . وتجعل
الحكاية من الحلم حقيقة ، فبينما كان الابن
يبحث عن أعشاش الطيور يسمع صوتا يناديه
ويستجده به ليطلق سراحه : اجعلنى أخرج من
هنا ! ، وهكذا يلتقى مع « شبح » الزجاجة الذى
يهدد بقتله ، لأنه قد سجن طويلا . . . ويحدث
نفس ما حدث فى حكاية الصياد والعفريت ،
ويعود الشبح للزجاجة ويطلق الصبى سراحه حين
يعطيه قضيبا يضمند كل الجروح بناحية منه ،
ويحول الجانب الآخر منه كل شيء الى فضه عند
لامسته ، وبذلك يصبح الصبى ثريا ، ويعطى
أباه كل ما يطلبه ، كما يصبح بفضل هذا الدواء
أشهر الأطباء فى العالم . .

وفكرة « الشرير » المحبوس فى زجاجة واردة
فى اعمال شعبية قديمة وتنسب الى سيدنا
سليمان الذى حبس الشياطين فى قمام أو
زجاجات وأنقى بها فى البحر ، وفى قصة الصياد
والعفريت يعترف الأخير بأنه أغضب سيدنا
سليمان ولهذا سجنه فى القمم . .

وفى قصص العصور الوسطى أن قديسا أطلق
سراح شيطان مقابل أن يخدم محرره عدة سنوات
بجانب تلك الحكايات التى تروى عن شخصيات
حقيقية ، راجت من حولها اشاعات ، مثل ذلك
الطبيب السويسرى الذى قيل أنه سمع صوتا
يناديه من فوق شجرة ، واذا به شيطان سجين
فى ثقب صغير فى الشجرة ، ويشترط الطبيب

عليه أن يعطيه مقابل سراحه دواء يشفى كل الأمراض ، ومادة تحول كل شيء الى ذهب .. ويحقق له الشيطان ذلك ، لكن ما أن يحرره حتى يحاول من جانبه قتل الطبيب ، فيتحداه هذا ان يتحول الى عنكبوت فيعود الشيطان عنكبوتا كما كان فى الثقب وهنا ينجح الطبيب فى الاجهاز عليه .. وهذه القصص تتكرر كثيرا فى التراث الانسانى ، وتوجد تقريبا فى كل الحكايات الشعبية ..

والحق أن قصة الصياد والعفريت تحسوى بداخلها مضمونا أكثر ثراء وغنى ، وتخفى بين سطورها قيما أفضل وأروع من كل الحكايات المشابهة ، لأنها تقدم تفاصيل أعمق لا نجدها فى النصوص الأخرى ، أولها انها تفسر لنا لماذا أصبح العفريت لا أخلاقيا الى درجة تهديد محرره بالقتل وثانيها أن هناك محاولات ثلاث فاشلة تتوجهها محاولة رابعة ناجحة ..

ان قيم الكبار وأخلاقياتهم ترى أنه كلما طال مدة السجن والحبس كلما كان أجدر بالعفريت الحبس ان يكون اكثر امتنانا لذلك الذى أطلق سراحه ، لكن « العفريت » هناك له وجهة نظر أخرى .. أنه فى المائة عام الأولى يقول لنفسه :

— لسوف أجعل من يطلق سراحى ثريا جدا ، وللأبد ..

ويمر قرن كامل ولا يأتى من يحرره من سجنه فيقول لنفسه :

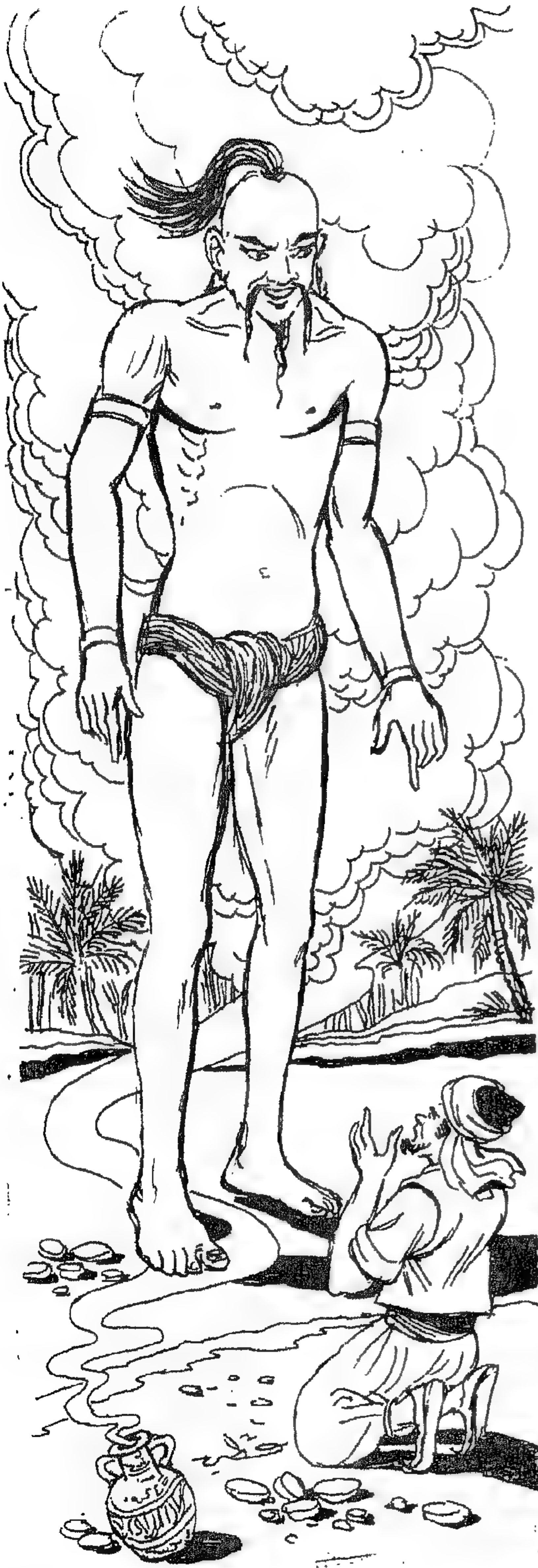
— سوف أفتح كنوز الأرض لمن يفتح لى أبواب هذا السجن !

وتمر مئات السنين ولا يصل المحرر ، فيقول العفريت ..

— من يخرجنى من هنا سسأحقق له ثلاث أمنيات !

وعندما ينتابه اليأس والضيق لأن احدا لم يحقق له رغبته فى الانطلاق والتحرير ، وساعتها يهتف ..

— سوف أقتل ذلك الذى يطلق سراحى .



وهذا هو بالضبط ما يشعر به الطفل حين يغادره أهله ويتركونه وحيدا ، سجيناً مثل العفريت . . أنه في البداية يقول لنفسه أنه سيكون سعيداً عندما تعود أمه ، وعندما يطلبون منه الذهاب إلى غرفته سيصبح راضياً بعد ما يسمحون له بمغادرتها ، وساعتها سوف يكافئ أمه ، ولكن كلما مر الوقت يزداد الصغير غضباً ، ويروح يتخيل الانتقام الرهيب من هؤلاء الذين حبسوه أو عاقبوه أو أهملوه .

والحقيقة أنه مهما كان ابتهاجه بالتححرر إلا أنه لا يغير من رأيه فيما يتعلق ولا يفكر كيف تحول رأيه من الثواب إلى عقاب أولئك الذين تسببوا في مضايقته ، ولذلك فإن طريقة « العفريت » في التفكير وأسلوبه تتفق تماماً مع نظريات علم النفس ، وتعطى للقصة بعداً تربوياً أعمق ، وتشابهاً كبيراً بين موقفى « العفريت » و « الطفل » .

. . وقد حدث أن سافر أبوان إلى الخارج عدة أسابيع ثم عادوا إلى طفلهما الذى كان عمره ثلاث سنوات ، وكان يجيد الكلام قبل رحيلهما ، واستمر يتحدث إلى السيدة التى كانت تعنى به خلال غيابهما ، وإلى المحيطين به ، ولكن عندما عاد وانداه ظل لمدة أسبوعين لا يتبادل الحديث مطلقاً إليهما أو إلى الآخرين ، وكان مما قاله لمربيته أن أدركت أنه كان فى الأيام الأولى لسفر والديه يتطلع إلى عودتهما بسرعة ، ويترقب ذلك فى شوق ولهفة ، وبعد أن انتهى الأسبوع الأول بدأ يتحدث فى غضب وضيق عن تركهما له ، وأنه سوف « يعرف شغله » معهما بعد رجوعهما . . وبعد أسبوع آخر رفض أن يتحدث عنهما تماماً ، وأبى أن يذكرهما على الإطلاق . . بل كان يشتد غضبه على من يشير إليهما أو ينطق باسمهما . . وعندما عاد الأب والأم أخيراً أولاهما ظهره فى سكون ، وباعد ما بينه وما بينهما ، واستمر فى بروده معهما ، ورفضهما بالكامل . . وقد احتاج الأمر إلى عدة أسابيع ولتوضيح الموقف له ، واسترضائه إلى أن استعاد نفسه ورجع كما كان . . ويبدو أنه بمرور الوقت اشتد غضب الصغير إلى أن أصبح عنيفاً وشديداً إلى درجة الرغبة فى تدمير أبويه أو تحطيم نفسه

وكان سببه للدفاع عن نفسه ذلك الرفض الكامل للكلام والتحدث ، وهذا الصوت المطبق الذى فرضه على نفسه حماية لها ولوالديه من استفحال الغضب وتفجيره بصورة أفظع وأشد .

لقد ظهر تعبير المشاعر « المعلقة » أو « الحبيسة » أو « السجينة » فى السنوات الأخيرة ، ومما لا شك أن كثيرين من الأطفال قد مروا بتجربة هذا الصغير بشكل أو آخر ، وربما كانت ردود الفعل لديهم أقل عنفاً مما حدث معه ، كل ما هنالك أنه أحس بالرغبة فى أن يتصرف بهذا الأسلوب ، ومحاولة مساعدة مثل هذا الطفل على فهم الأمر سوف لا تفيده ، بل إنها قد تجعله يشعر بالهزيمة الكاملة ، لأنه لا يستطيع أن يفكر بأسلوب منطقي عقلاني . . وإذا نحن قلنا لطفل أن ولداً صغيراً غضب بشدة على والديه إلى درجة أنه لم يتحدث إليهما لمدة أسبوعين فإن التعليق الذى سوف نسمعه . .

— هذا شيء غبى وسخيف !

وإذا ما حاولنا أن نشرح لماذا لم يتحدث هذا الولد لأبويه فإن طفلنا المستمع سيزداد اقتناعاً بأن هذا التصرف غاية فى الحمق ، لسبب بسيط هو أن ذلك الشرح يبدو له غير معقول ، ولن يستطيع قط أن يدرك أبعاده ومراميهِ . . أن الطفل لن يتقبل أبداً فكرة أن يصل به غضبه إلى حد السكوت المطبق عن الكلام ، أو أنه من الممكن أن يخطر ببال الولد أن ينتقم أو يحطم هؤلاء الذين يعتمد عليهما فى حياته . . والحقيقة أنه إذا استطاع أن يستوعب هذا فإن ذلك يعنى أن مشاعره قد تسيطر عليه ، وأنه لا قدرة له على الإمساك بزمامها ، وهى فكرة قد تصيبه بالرعب الشديد . . بل هى فكرة قد تزعج الكبار أزعاجاً كبيراً ، فهم لا يتصورون أنه من الممكن أن تكون لديهم أحاسيس لا يستطيعون كبح جماحها .

وقد حدث يوماً أن حاول أبوان أن يشرحا لابنهما - وعمره سبع سنوات - أن عواطفه قد جعلته يتصرف بطريقة خاطئة ، وكان رد فعل الطفل .

— هل تريدان أن تقولاً أن بداخلي آلة أو

والبعض يروى القصة على أن هناك عفريتاً شريراً يريد أن يقتل ذلك الذى ساعده فى الخروج من القمم وحرره من السجن . . . ويستطيع ذلك الانسان الضئيل ازاء العفريت أن يخدعه ، لكن الحكاية على هذه الصورة تصبح مجرد واحدة من (قصص الرعب) التى برع فيها هتشكوك ، ولا أكثر ولا أقل ، وتصبح خالية من الصدق النفسى . . . اذ أن تغير موقف العفريت من الرغبة فى مكافأة محرره الى الرغبة فى قتله هو الذى يجعل الطفل يتعاطف مع القصة ، ويندمج فيها . . . ومادامت القصة تصف بكل الصدق ما يدور فى رأس العفريت فان فكرة انتصار الصياد عليه تتخذ هى الأخرى قدراً كبيراً من الصدق والحقيقة . . . والحق أن تناول الأقلام الساذجة لمثل هذه الأعمال يأتى عليها ويدمرها ، ويفقد الحكاية الشعبية أروع ما فيها ، ويجعل الطفل غير مقبل عليها ، اذ يبحث أصحاب هذه الأقلام عن عظة مباشرة ومغزى عقيم يفرضونه على عمل شامخ هو فى النهاية (حكمه الشعوب) .

أن الطفل - دون أن يتنبه للامر - يستمتع بذلك التحذير الصادر من قصة « الصياد والعفريت » الى هؤلاء الذين فى يدهم القوة والقدرة على حبسه وسجنه ، وهناك العديد من القصص الحديثة يستطيع فيها الصغير أن يتفوق على الكبير ، ولكنها مباشرة لا تقدم للطفل ولخياله وسيلة يفلت بها من سيطرة الكبار عليه بل أن بعضها قد يشعره بالخوف اذ أن شعوره بالامن والاطمئنان يعتمد على أن الكبار أكثر منه معرفة بالحياة ، واكبر طاقة على حل مشكلاته ، بجانب أنه قادر على حمايته . ورعايته فضلاً عن اعاملته . . . وهذه هى « القيمة » الحقيقية للتفوق على العفريت أو الجن ، اذ تعنى أن الصغير يمكنه أن يتفوق على الكبار وبالذات والديه ، لكن هناك محظورا يجب أن نتنبه له ، وهو أننا اذا قلنا للصغير ذلك ، وافهمناه أنه قادر على أن يبيد الكبار فإنه سوف يبتهج بدون شك ، لكننا قد نصيبه ببعض القلق ، اذ كيف يعتمد على أناس ليسوا اكفاء ، والذى يخفف من وقع ذلك هو ان المارد أو العملاق شخصية خيالية خرافية ، يستطيع الطفل ان يتقبل لا فكرة التفوق عليه تأثيرها - فانه يصبح قادراً على ادراك أن العفريت يستجيب على مهل للصراعات والتمزقات التى

يحس بها ، وهى خطوة ضرورية لكى يصبح مدركاً لما يدور فى نفسه هو . .

ولما كانت الحكاية الشعبية والخرافية ، تدور فى اللامكان واللا زمان فانها تمد الطفل بمثل هذه الصور من السلوك والتصرفات ، وبذلك يتذبذب - عقلياً - للوراء والامام ، ما بين مصدق ومكذب لما يسمع . .

- أنها قصة حقيقية ، اذ هكذا يتصرف المرء فعلاً ، وكرد فعل . .

- لا لا . . أنها حكاية غير حقيقية ، ومجرد قصة لا أكثر ولا أقل . .

وهو يعتمد فى ذلك على مدى استعداده الشخصى لادراك هذه العمليات التى تدور بداخله . . وأهم ما فى ذلك كله ان الحكاية الشعبية تنتهى دائماً نهاية سعيدة ، لهذا لا يخشى الطفل السماح لللاوعى بالظهور والكشف عن نفسه مرتبطاً فى خط واحد مع مضمون الحكاية ، لانه يعلم عن يقين أنه مهما حدث فإنه سيجد نفسه فى النهاية (يعيش فى الثبات والنبات . .) .

والمبالغات الخرافية فى القصة ، كان يسجن العفريت مئات السنين ، تجعل ردود الفعل مقبولة ومعقولة ، أما عندما تكون المواقف أكثر واقعية مثل غياب الاب فالامر يختلف ، ان يتصور الصغير أن غياب الوالدين سيكون للأبد ، مهما حاولت الام أن تؤكد ان غيابها لن تزيد على نصف الساعة . .

لهذا فان مبالغات الحكاية الشعبية تعطيتها الصدق النفسى ، فى حين يبدو التفسير الواقعى غير سليم من الناحية النفسية ، مهما كان قريباً للحقيقة والواقع . .

وقصة « الصياد والعفريت » توضح لنا كيف أن تبسيط هذا اللون من الحكايات يؤدى الى افساده تماماً ، وتدمير القيم التى يحملها ، فأننا اذا نظرنا للقصة من الخارج نجد أننا لستنا فى حاجة الى أن نورد أفكار العفريت وانتقالها من مكافأة من يطلق سراحه الى معاقبته بالموت ، جهاز يعمل طيلة الوقت ، وانه من الممكن فى أية لحظة أن ينفجر !؟

وقد عاش هذا الصغير لفترة طالت فى رعب حقيقى من أن تستطيع هذه الآلة تدميره وتحطيمه . .

ان الحركة تأخذ مكان الفهم بالنسبة للطفل .
ونؤكد هذه الحقيقة كلما نمت مشاعره . وهو
يتعلم الكلام باشراف الكبار ، وهو لا يتصور
ان الناس يضربون ويحطمون ، أو يتوقفون عن
الكلام لأنهم غاضبون ، بل هم « يفعلون
ذلك » لا أكثر ولا أقل . . . بلا تفسير ولا تبرير
. . . وقد يتدرب الأطفال على قول :

— لقد فعلت هذا لأنى كنت غاضبا .

وهم يقولون ذلك لان الكبار ربما يتقبلون
منهم ذلك ويجدون عذرا كافيا ، لكن ذلك لا يعنى
أن الأطفال يمارسون الغضب كنضب بل كمبرر
للضرب ، أو التحطيم ، أو الصمت . . . ونحن
لا ندرك حقيقة مشاعرنا فى سن مبكرة ، وان كنا
نتصرف على أساسها . . .

ان العمليات اللاواعية التى تصدر عن الأطفال
يمكن ان تكون أكثر وضوحا لهم من خلال الصور
التي تخاطب الوعى لديهم ، والقصص الشعبى
يفعل ذلك ، فالطفل لا يقول لنفسه أنه سيكون
سعيدا عندما تعود أمه بل يقول : أنه سوف
يعطيها شيئا . . . وذلك هو نفس ما يقوله
العفريت : سوف أمنح من يطلق سراحي مبالا
كثيرا ! . . . والطفل أيضا لا يقول لنفسه : أننى
شديد الغضب لدرجة انى سأقتل . . . لكنه
يقول : عندما أراه سأقتله . . . أو (بس لما أشوفه
هاقتله . . . والعفريت يقول نفس الشيء :
سأقتل من يطلق سراحي . . . واذا ما قيل لنا أن
شخصيا حقيقيا يفكر على هذا المنوال ، فإن الفكرة
ذاتها ستثير الكثير من القلق ، ولن يتيسر لنا فهم
الموقف ، لكن الطفل يعرف أن هذا اللون من
التفكير ، دون أن يكون الطفل مضطرا لأن يوضح
الامر لنفسه بشكل مباشر . . .

ولما كان الطفل ينسج خيالات واسعة وعريضة
حول القصة واذا لم يفعل فإن القصة تفقد أغلب
فحسب ، بل والاجهاز عليه كذلك ، مع الاستمرار
فى الثقة بالكبار والاعتماد عليهم .

وقصة الصياد والعفريت « أروع بكثير من
حكايات جاك . . . جاك وأعواد الفول و « جاك
قاتل المارد » ذلك ان الصياد ليس فقط رجلا
كبيرا ، لكن القصة تقول لنا أنه اب لاطفال ،
والطفل المستمع يستريح لذلك ، اذ ان اباه قد

يواجه ويعدد بقوى أكبر منه — مثل العفريت —
ومع هذا فهو قادر على أن ينتصر عليه بذكائه
ولما حيته . . . وطبقا لهذه الحكاية يستمتع الطفل
بالعالمين معا : انه يتقمص شخصية الصياد حينما
فى لحظة انتصاره على العفريت . . . كما وقد
يتقمص شخصية العفريت فى مواجهة أبيه الصياد
بينما هو على يقين من أن اباه سوف يكون
المنتصر . . .

وهناك أمر لا يبدو أساسيا وان كنت أرى
أنه غاية فى الأهمية ، ذلك ان الصياد لا يحصل
على القمم الا بعد أن فشل فى محاولات ثلاث . . .
اذ على الرغم من اننا قد نستطيع أن نحكى القصة
قائلين ان الصياد عندمالقى الشبكة وجذبها
عثر فيها على القمم ، الا ان النص يقول انه
حصل عليه أخيرا ، وهو يريد أن يلفت نظر
الطفل الى ان النجاح قد لا يأتى مع المحاولة
الأولى ، أو الثانية ، أو الثالثة . . . وان عليه أن
يستمر فى المحاولة فى دأب ، لأن المحاولة فى
ذاتها شرف ، ولكل محاولة ثوابها ، وعلى أن
أسعى وليس على ادراك النجاح ، وفى ادراكه
ثوابات . . . ان تحقيق النجاح ليس سهلا مثل
تمنيه والرغبة فيه . . . والانسان غير المثابر
قد ينصرف بعد المحاولة الأولى ، لكننا نرى فى
حكاية الصياد أنه فى كل مرة يعثر على شيء أسوأ
مما سبقه ، ورغم ذلك فإنه يستمر فى المحاولة ،
أى علينا أن نستمر فيها رغم كل شيء ، ولا بد
من المثابرة ، والصبر ، ويجدر بنا ألا نستسلم
أمام الفشل المتوالى ، وهى « قيمة » حيوية غالية
نحتاج الى غرسها فى نفوس الأطفال فى سن
مبكرة اذ هم شديدا الملل ، لا يميلون الى تكرار
المحاولة . . . والمغزى هنا بالغ التأثير اذ نه لا يرد
بشكل مباشر ، وليس وعظيا ، كما انه ليس
طلبا ملحا ، بل يرد بطريقة بسيطة عارضة ،
الأمر الذى يؤكد ويوضح ان هذه هى الحياة ،
بجانب ان الموقف الذى ينتصر فيه الصياد على
العفريت لا يحدث بسهولة ويسر ، لكنه يحتاج
أيضا الى ذكاء وجهد ، وهذا فى حد ذاته يلفت
النظر الى الحاجة الى تنمية الذكاء ، ليكون حادا ،
وتكرار الجهد مع الصبر أيا كانت المهمة أو
المشكلة التى نحن بصدد حلها .

— هل يستفيدون منها من أجل الخير أم يستعملونها في الشر ؟

ان بعضهم يستغرقه التفكير في هذه القضية، والبعض يسارع في استعمال هذه القوى للحصول على قصور وحدائق سرعان ما يفقدونها .. ومصباح علاء الدين واضح في رمزه لهذه الفكرة . أما هرقل فيتنحى جانبا ، ويتبعد عن بقية الرعاة ، وهنا يلتقي بامرأتين أحدهما فاتنة جميلة لعوب ، تمثل المتعة ، والأخرى حادة حازمة ، وتمثل الفضيلة وكل منهما تمنيه بالكثير ان هو استمع اليها ، واختار الطريق الذي تدله عليه .. انه هنا في مفترق الطريق .. وكلنا في واقع الأمر هرقل كثيرا ما نجد أنفسنا في ذات الموقف ، أمامنا سبيل سهل للمتعة ، نجنى ثمارا زرعتها آخرون ، ونقبل على كل ما يحقق لنا الكسب ، ويتزى ذلك بثياب السعادة الدائمة ويتخفى في ثناياها .. وتتراى لنا الفضيلة بطريقها الطويل الشاق المليء بالأشواك والعقبات وصولا الى النجاح ، اذ ان الحياة لا تعطى شيئا بدون مقابل ، وبلا جهد حقيقي ، فأنت اذا زرعت تحصد ، واذا أردت أن تجنى فلا بد وأن تزرع .. الفارق واضح بين الحكاية الشعبية والأسطورة ففي هرقل تكشف المرأتان عن هويتهما ، فتقول واحدة انها « المتعة » وتتنازع الثانية انها « الفضيلة » .. لكن هذا يحدث في الحكاية الشعبية داخل العقل والنفس ، اذ يدور الصراع قويا وينشب عنيفا بين الاتجاهين ، وهما ليسا في وضوح الأسطورة ، فما من أحد يخير بين « المتعة » و « الفضيلة » ، الا وسرعان ما يختار الأخيرة ، مع ان كلا منهما ليس بديل الآخر باستمرار ، والحكاية الشعبية لا تواجهنا بمثل هذا الاختيار بشكل مباشر ، ولا تنصحننا بالطريق الذي علينا ان نختاره ، انها فقط تساعد على أن تخلق لدى الطفل ذلك الوعي الذي يعينه على تحديد موقفه ، وتنبهه من خلال الأحداث والدراما ، وما تصوره من خيالات ان الطريق الأقصر والأسهل ليس أفضل الطرق .. والحكاية الشعبية متفائلة دائما ، تزرع الأمل في نفس سامعها وقارئها ، وهي لا تسد أبدا طريق الرجاء .

وهناك شيء آخر يجدر بنا أن نلفت النظر اليه ، قد لا يبدو واضحا أو مهما ، وربما كان توضيحه مما يقلل من تأثير الحكاية ، ونعنى به ذلك التوازي ما بين الجهود الأربعة أو المحاولات التي بذلها الصياد ، والتي توجت بالفوز أخيرا ، وما بين الدرجات الأربع للغضب تلك التي مر بها العفريت داخل القمقم .. ان هذا يضع جنبا الى جنب الصياد الأب مقابل سداجة أو قلة نضج العفريت .

وهو ينبهنا الى تلك المشكلة التي نواجهها جميعا منذ وقت مبكر :

هل تحكمنا عواطفنا أو يسيرنا عقلنا ومنطقنا؟ ونستطيع أن نعرض للقضية بشكل آخر .. من رؤية علم النفس .. انها تلك المعركة وذلك الصراع الناشب : هل نستسلم للمتعة ، تلك التي تشبع لنا عمليات ارضاء سريعة ، وتحقيق لرغبتنا الراهنة ، باحثين لأنفسنا عن سبيل شاق نقاوم به فشلنا ، ونشأ من الاحباطات التي تحدث لنا ، أم نتخلي ونقلع عن الحياة تحت ضغط مثل هذه الأمور ، محاولين أن نجد لأنفسنا حياة تركز على مبدأ الحقيقة ، محتملين في سبيل ذلك الكثير من ألوان الفشل والاحباط من أجل أن نحز في النهاية انتصارا كبيرا ؟!

ربما كانت نصائحنا للشباب بصيانة أنفسهم قبل الزواج مثال واضح لهذا الذي أوردناه اذ نسألهم دوما أن يبنوا بأنفسهم على الانغماس في الشهوات ، أو البحث عن اللذات العابرة وعن الطعام الفاسد .. أنتظارا لمائدة شهية .. والصياد في قصتنا لا يسمح لليأس بالتسرب الى نفسه ، ليحول بينه وبين تكرار المحاولة مؤمنا بأن الفوز في النهاية سوف يكون من نصيبه ، وقد كان .. بحصوله على القمقم أولا ، ثم بالانتصار على العفريت في النهاية .

وكثيرة تلك الحكايات الشعبية التي تتوقف عند موضوع المتع العابرة واللذة السريعة .. فهي توضح انها غير باقية ، وأن ثمنها أكبر منها ، خاصة اذا قيس بالانتصارات الكبرى ، وقد تكون هذه الفكرة واضحة في هؤلاء الذين يحصلون على قدرات خارقة ، وساعتها لا بد من أن يطرح ذلك السؤال :

المقاطع المنقمة

في الحكاية الشعبية المصرية

عبدى محمد ابراهيم

من الموضوعات التى يهتم بها دارس الأدب الشعبى الصياغة الفنية للغة التى عن طريقها تتم رواية أى شكل من أشكال التعابير الشعبية فهناك الشعر الشعبى وبعض مقاطع الشعر الفصيح والنثر المصاغ فى قالب عامى أو فى لهجة عامية ، وهناك القافية والسجع وغير ذلك من الأساليب البلاغية التى تسهم بشكل مباشر فى توصيل مضمون العمل الأدبى الشعبى بوسيلة لغوية فنية مناسبة لمن هى موجهة اليهم .

ف نجد أن السيرة الشعبية والتى تأتى على رأس قائمة أشكال أو أنواع الأدب الشعبى تعتمد الى حد بعيد على الشعر الشعبى فى كثير من المواقف ، كذلك يوظف راوى السيرة « النثر » العامى ، والذي يقترب أحيانا من الفصح السهل ، ان جاز هذا التعبير ، ولعل السبب فى لجوء المبدع الشعبى الى صياغة أجزاء كبيرة من السيرة الشعبية فى أسلوب شعرى لأنها بالدرجة الأولى مغناة ، ولا تخلوا مجموعة حكايات « ألف ليلة وليلة » من بعض الأبيات من الشعر الشعبى أو من الشعر الفصيح أحيانا ما ، هى موظفة بشكل يخدم تطور أحداث الحكاية أو تلخيص القيمة المستفادة منها ، أو لكسر الملل من جانب المستمع وذلك يجذب انتباهه بإيقاع الكلمة المنثورة ومن الأنواع الأدبية الشعبية المعتمدة على « حكاية » مصاغة فى صورة شعرية شعبية ما يعرف « بالموال القصصى أو ما يعرف فى المصطلح الأوروبى Ballad ويقصد به الأغنية الشعبية التى تحكى قصة ، ومن هذه الحكايات الشعبية المصاغة فى قالب موال قصصى : أدهم الشرقاوى ، حسن ونعيمة ، شفيقة ومتولى ، بهية وياسين . وما نسج على نبط هذه القصص الشعبية والتى أسسهم فى شيوعها وانتشارها ظاهرة « الكاسيت » وقد يلجأ المبدع الشعبى الى صياغة المثل

الشعبي في شكل شطرة من الشعر أو جملة تعتمد على « السجع » فيقولون « اكفى الجرة على فمها تطلع البنت لامها » أو « يا واخذ القرد لاله يروح المال ويفضل القرد على حاله - ومن ذلك الكثير من التعابير واحيانا يعتمد المثل على شطرة من بيت أو بيت من شعر فصيح ، والأمر كذلك في صياغة الفزورة ، فتعتمد الى حد ما على صياغة « شعرية شعبية » أو الهدف من ذلك تسهيل عملية الحفظ خاصة بالنسبة للممثل فان السجع والايقاع يسهل من عملية الحفظ .

الباحث في مدينة القاهرة وسوف نوضح ذلك في الهوامش ، ومن الحكايات التي نوقشت في هذه الدراسة :

- ١ - حكاية « نص نصيص » .
- ٢ - حكاية الثلاث بنات .
- ٣ - حكاية ابن السلطان وبنت الفوال .
- ٤ - حكاية عاشقة الأربعة .
- ٥ - حكاية الديك لخضر .
- ٦ - حكاية المرأة المظلومة .
- ٧ - حكاية « كما تعود الزوجة » .
- ٨ - حكاية المعزة والدب .

١ - حكاية نص نصيص وحكاية الثلاث بنات:

من الحكايات الشعبية التي وظفت المقاطع المنغمة أو المقاطع الشعرية المؤداة شفاهة حكاية « الثلاث بنات » وحكاية « نص نصيص » ففي النصين يسافر « الأب » الى بلاد بعيدة ووسيلة سفره هي « مركب » يعبر بها البحار الى البلاد التي يقصدها ، وعند شروع الأب في السفر يطلب من بناته كما هو في نص حكاية « الثلاث بنات » - ان تطلب كل واحدة منهن هدية يحضرها لها عند عودته ، وفي حكاية نص نصيص يطلب الأب من أبنائه السبعة أن يحددوا نوع الهدية التي يرغب كل واحد منهم في احضارها له . وفي نص « الثلاث بنات » فان عنصر السفر يأتي في بداية النص . . . وسواء أكان عنصر السفر وطلب نوع معين من الهدايا يأتي في بداية النص أو في منتصفه فان ما يلي من « عناصر » يترتب على نوع الهدية المطلوبة ،

وفي الحكايات الشعبية نلاحظ أن بعض هذه الحكايات يعتمد الى حد ما على صياغة بعض الأحداث والمواقف أو العناصر في كلمات لها قافية تؤدى بطريقة منغمة ، وقد لاحظت تكرار ذلك في عدد من الحكايات الشعبية المصرية فهدفت الى أن أضع هذه الملاحظة تحت النظر فاخترت عددا من الحكايات وظفت فيها المقاطع المنغمة بشكل واضح وبعض هذه المقاطع يأتي في بداية النص واحيانا في نهايته ، وسواء جاءت العبارات في البداية أو النهاية أو في منتصف النص فان المبدع الشعبي قد استخدم امكانيته الابداعية في أن يصيغ أجزاء أو بعض عناصر الحدوتة في أسلوب شعري أحيانا يكون شطرة واحدة أو بيتا أو أربع شطرات ، وفي الغالب لا تزيد عن ذلك وقد تأتي المقاطع المنغمة مرة واحدة في النص وقد تأتي في عدد من المقاطع توزع على مدار النص . . . وهكذا يكون الاختيار وموقع المقاطع من النص له دلالة من حيث فنية الرواية أو من حيث التعبير عن عنصر أساسي في الحدوتة ، وذلك لجذب الانتباه بشكل مركز ، أو أن تأتي ملخصة للدرس المستفاد من الحدوتة سواء أ جاءت هذه العبارات في بداية النص أم في نهايته وهنا يأتي تساؤل هل كانت الحوادث في الماضي تعتمد اعتمادا أكبر على الشعر الشعبي وتمزجه بالثر وهل كان المؤدى أو راوى الحكاية الشعبية مثله مثل مغنى السيرة يروى ويغنى في نفس الوقت؟ هذه بعض التساؤلات التي تحتاج الى الدراسة والبيان .

وقد قمنا بتحليل عدد من الحكايات الشعبية منها ما هو موجود بأرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية ومنها ما هو من جمع

فاصغر البنات تطلب هديتها فيما يشبه « اللغز » أو « الفوزرة » فالبنات الكبرى تطلب خلية ذهبية ليس لها متيل والأخت الثانية تطلب « هون » تسمع دقته في « استامبول » هذه طلبات عادية واضحة الدلالة ومن السهل الحصول عليها واحضارها . أما الأخت الصغرى فانها تتدلل على أبيها وتظهر أنها لا تريد منه شيئا أو أن سلامته أهم عندها من أى هدية فتقول له ردا على طلبه : -

« عايزه سلامتكم ولف عمايتكم وقعدتكم قدام البيت زى عادتك وعوايدك » .

هكذا تستخدم الابنة الصغرى هذه المقاطع الشعرية الرقيقة للتعبير عن امتنانها لجميل أبيها ، ولكنها في الوقت ذاته تضممر على طلب معين ، ويشكرها الأب ويكرر طلبه منها فتقول :

هات لى الفلفل فى أوراقه

سبحان خلاقه

ان جيته مركبك سارت

وان مجبتوش مركبك وسط البحر وغارت

وهكذا يسافر الأب وينسى أن يحضر تلك الهدية ، ويركب السفينة وعند الإبحار تتوقف المركب وتشرف على الفرق ، فيسأل « ريس » السفينة هل أحدكم وعد بهدية ولم يحضرها ؟ وعندئذ يتذكر الأب طلب ابنته الصغرى فيقول : نعم أنا الذى نسي الهدية لابنتى الصغيرة ، وينزل من السفينة ويعود الى المدينة للبحث عن الفلفل فى أوراقه ونعرف من سياق الحكاية أن الفلفل فى أوراقه هو أحد أمراء تلك المدينة ، ويذهب اليه ويقابله فيعطيه « مرآة » لكى يعطيها لابنته ، وإذا نظرت الى المرآة فانها ترى صورة هذا الأمير فيكلمها وتكلمه . . . وتتطور أحداث الخدمة الى أن يحضر لها فى صورة « ثعبان » أو هيئة « طائر » ثم يتحول الى شاب جميل عندما يدخل الى غرفتها ، ويراقب شقيقاتها الموقف ويحسدانها على ما هى فيه

من سعادة وبالتالي يخططن لمنع سبب السعادة المتمثل فى صورة « الطائر » أو « الثعبان » وبقيّة الحكاية تتلخص فى نجاح أختيها فى أذى عشيق أختها وهكذا تخرج للبحث عنه وبعد أحداث متلاحقة تجده وتعود اليها سعادتها المفقودة . ونلاحظ فى الحكاية الشعبية المصرية عموما ، ان طراز الابنة الصغرى التى يكون لها وجهة نظر مخالفة لشقيقتها وأنها فى النهاية تكون هى المحقة ورأيها على جانب كبير من الصواب ، وإذا تركنا الابنة الصغرى « الشاطرة » أو الذكية فاننا نواجه نوعا آخر من الحكايات الشعبية المصرية وفيه يكون البطل ضئيل الجسم فهناك سلسلة « نص نصيص » « وعقلة الصباع » ، ولكل منهما معتقد شعبى يتعلق بميلاده فيما يمكن أن يسبب الحمل ، وفى قصة « نص نصيص » التى نأخذ ملخصا لها من كتاب « معاناة وارث » للباحث أحمد محمد عبد الرحيم (١٩٨٧) ، وميلاد « نص نصيص » ، نجد أن الأب متزوج من سبع زوجات ولم يحملن فاشترى لهن سبع رمانات ولكنه فى الطريق يعطش فيشترى بعض الماء بنصف رمانة ، المهم أنه اختار لمن يعطى هذا النصف ، وحل هذا الموقف بأن قذف فى الهواء بالست رمانات ونصف على أن تحاول كل واحدة الحصول على نصيبها والتى تحصل على « نصف الرمانة » تلد « نص نصيص » بينما كل واحدة من الزوجات الست تضم مولودا كاملا . . . وهنا تبدأ المقارنة والمسابقات بين « نص نصيص وأخوته » وتهدف الحكاية فى النهاية الى ترجيح كفة العقل على ضلالة الجسم . . . ونعود الى النقطة الأساسية التى نتكلم عنها فى هذه الدراسة القصيرة وهى كيفية توظيف المقاطع الغنائية الشعرية فى الحكاية الشعبية فاننا قد لاحظنا فى حكاية الثلاث بنات « أن نوع الهدية الذى يطلب من الأب قد صيغ فيما يشبه اللغز « الفلفل فى أوراقه سبحان خلاقه » وهكذا الحال عندما يسافر والد « نص نصيص » الى بلاد بعيدة

(٢) « نص نصيص » - من كتاب « معاناة وارث » - أحمد محمد عبد الرحيم الفاعرة ١٩٨٧ ص ١٢ الراوى

ويطلب من أولاده السبعة أن يطلب كل واحد منهم « هدية » فنجد أن الأخوة الستة يطلبون حصانا لكل واحد منهم ، بينما نجد غرابة كبيرة فى طلب نص نصيص وهو « الجدى أبو صفارة » فهو طلب لا وجود له فى المجال المحيط بهم كذلك لا يعرف أحد كيف « الجدى أبو صفارة » ويقول « نص نصيص » فى صياغة منغمة :
« أنا عايز الجدى أبو صفارة »

مركبك نوح نوح وسط البحر وتروح

هددا نجد عنصر الهدية والزام الأب بإحضارها بأنه إذا ذهب وشرع فى العودة دون أن يحضر الهدية فإن المركب سوف تغرق « نوح نوح وسط البحر وتروح » ولعل هذا الشرط ينبى إلى أن إحضار الهدية ضرورى جدا لاستمرار أحداث الحكاية لأنه إذا لم تحضر الهدية فإن « المركب » سوف تغرق وتنتهى هددا دون تكمله أحداثها . . . فهذه الغرابة فى طلب الهدية والقوة السحرية التى تلزم الأب بإحضارها هى إحدى الأدوات الإبداعية فى عمليه خلق وتركيب الحكاية الشعبية ، فالهدية فى كلا النصين هى أهم عنصر من عناصر الحكاية وإذا جاز لنا أن نميزه عن العناصر الأخرى المكونة للحكاية فإنه يمكننا أن نطلق عليه « العنصر الرئيسى » بحيث أن العناصر التى تسبقه تمهد لوجوده ، والعناصر التى تليه تكون مترتبة على حدونه ، وهكذا فى حكاية « نص نصيص » نجد أن الجدى أبو صفارة يلعب دورا رئيسيا فى الانتصارات التى يحققها - « نص نصيص » أو مما يلفت الانتباه فى حكاية « نص نصيص » أن الغناء وحلاوة الصوت والأداء جعلت « نص نصيص » يفلت من الموت المحقق على يد الغولة . . . ولعلنا نشير هنا إلى هذا الموقف فى تلخيص مثلهجى : « نص نصيص يذهب إلى بيت الغولة ، التى تقبض عليه وتضمعه تحت الماجور وتطلب من بنتها حراسته لحين حضورها ليأكلانه سويا ولجأ « نص نصيص » إلى حيلة الغناء ، وتسمعه ابنة الغولة يغنى : « حمص عقالى طقطق عقالى يا جوالى » ويكرر هذه المقاطع ، وتعجب ابنة الغولة بحلاوة صوته وغناؤه فيطلب منها أن تخرجه

من « تحت الماجور » حتى يواصل الغناء بصوت أجمل وتقتنع ابنة الغولة بكلام « نص نصيص » وتخرجه من « تحت الماجور » وهكذا يفلت « نص نصيص » من مصيره المحتوم ، وكانت الأغنية والصوت الجميل هما الوسيلة التى من خلالها نجا من قبضة بنت الغولة . . . ومن الكلمات التى يقولها « نص نصيص » عندما يركب الجدى « أبو صفارة » .

حصى حصى جاب القكنه من غير حس

ووظيفة هذه الكلمات هو حث الجدى على الاسراع والفوز فى السباق ، أما الفقرة الثانية من الشطرة « جاب القكنه من غير حس » أى يصل إلى عرضه دون أحداث صوت ينبى الغير حصه الغولة التى يطاردها أو يحاول التسلل إلى بينها . . . وفى هذه الكلمات نوع من السحر الذى يساعد البطل على تحقيق أهدافه . . . ومن العناصر التى وردت فى « نص نصيص » والتى تكشف عن أن « المرأة » التى تستضيف الأخوة ما هى إلا « غولة » وذلك عن طريق « تحسس » أجسامهم وهم نيام وتقول : « سمين سمين ناكل مين ونخلى مين » .

ويسنع « نص نصيص » هذا الكلام من الغولة وفى الصباح يعد العدة للهروب وأخوته بالرغم من مطاردة الغولة لهم أثناء الهرب . . . والهزيمة فى النهاية ولا يكتفى « نص نصيص » بانقاذ أخوته من الغولة بل يعود مرة أخرى إلى بيتها ويقبض عليها - بعد خديعتها - بأن أدخلها فى « شوال » ويحضر الناس لكى يشاركوا فى عقابها بالقائها فى النار ويقولون :

« ألى يحب النبى المختار »

يطلق فى الغولة النار »

هاتان الشطرتان هما النهاية لهذه الحكاية، ونظرا لأهمية الخلاص من الغولة - التى يتمثل فيها « الشر » والخطر جاءت هذه المقاطع المنغمة لتضخم من هذه الأهمية . . . والحرق بالالقاء فى النار يتكرر فى الحكاية الشعبية المصرية كنهاية لفعل على درجة عالية من الشناعة مثل القتل

وأنت ايش دخلك يابن

فردة القبقاب

هذه المساطع وما احتوته من معاني كانت
العنصر المحرك لما يليه من عناصر ، فبناء على
الرفض والاهانة يقرر ابن السلطان الانتقام من
« بنت الفوال » ردا على هذه الاهانة ، وكانت
الفتاة تتعلم « الحياكة » عند « معلمة » فيتنفق
مع هذه المعلمة على أن تجعل الفتاة تبني بيت في
بيتها بينما هو ينام تحت السرير ، وهكذا
تقنع « المعلمة » بنت الفوال بأن تبني عندها
لمرضها وحاجتها الى الرعاية ، وفي الليل تطلب
المعلمة من الفتاة النزول تحت السرير للبحث عن
شيء ما ، وعندما تدخل تحت السرير يقوم
« الأمير » أو ابن السلطان باحتضانها وتقبيلا
دون أن تتعرف عليه ، وتستغيث الفتاة
« بالمعلمة » قائلة :

« معلمتى معلمتى ايه يحب يبوس

فترد عليها قائلة :

نامى نادى دا انعس واتكابوس »

وفي الصباح عندما تمر ابنة الفوال بالمكان
الذى ينتظرها فيه الأمير يردد عليها هذا القول
فتعرف أن هناك مكيدة قد حبكت ودبرت لها
وترد عليه قائلة :

« التعرصة والمعرصة والضحك على الدقون ،
وتعنى بذلك أن هناك تصرفا غير لائق يدل
على دناءة » المعلمة « بأن مكنت الأمير منها بهذه
الحيلة التى جعلتها تبني بيتها ويحدث ما
حدث ، وتفكر الفتاة فى كيفية الانتقام من الأمير
فتذهب الى « نجار » يصنع لها ثوبا من الخشب
به بعض الثقوب ، فى هذه الثقوب وضعت
« كعوب » من البوص المولى وبذلك المنظر تدخل
على الأمير فى الليل ، فيرتعب ويخاف ، ويقول
من أنت ؟

والحرق ولطرد ، فزوجه الاب تذبج ابن زوجيا
عقابها من جنس عقاب الغولة . وهذا ما سوف
نناقشه بعدما نعرض لحكاية الديك أو العصفور
الاخضر فالعقاب هنا لابد وأن يكون جماعيا
يشارك فيه الجميع لان الخطر موجه للجميع
دون استثناء ، فالدعوة لاشعال النار موجهه
للجميع ، وفى نهاية عرض الباحث أحمد محمد
عبد الرحيم لحكاية « نص نصيص » فى المصدر
المذكور سابقا - يقول الباحث فى صياغة لفحوى
دعوة نص نصيص موجهها كلامه الى أخوته :

« اذن هيا ساعدونى ، ولتكن ايدينا واحدة
متكاتفه ، وقلوبنا واحدة متضامنة فى محاربة
الشر والظلم . . بوجدتنا وتكاتفنا لن نحتاج
لمساندة الجدى أبو صفارة وأمثاله فى مواجهه
الشر وتخلصوا من الغولة ، وعاشوا حياة مليئة
بالحب والخير (٣)

٣ - حكاية « ابن السلطان وبنت الفوال »

من الحكايات الشعبية المصرية التى جمعت من
القاهرة وسوهاج حكاية « ابن السلطان وبنت
الفوال » (٤) ومن سوهاج جاءت تحت عنوان
« بنت الفوال » تدور هذه الحكاية حول مغازلة
ابن السلطان بنت الفوال . وفى الحكاية التى
جمعت من القاهرة يقصد بالفوال « بائع الفول »
أما فى الحكاية التى جمعت من محافظة سوهاج
فان والد الفتاة يعمل فى زراعة الفول فى
أراضى السلطان أو الأمير ، والمهم هنا فان الأمين
أو ابن السلطان يعترض طريق الفتاة ويحاول
مغازلتها فتدرد عليه بالصد الشديد الذى يجرح
كبريائه ، وجاء هذا الرد وهو بمثابة الرفض
الكامل لما يطلبه ابن السلطان منها وهو فى
الغالب « اللقاء » بينهما فتقول :

« فول أبويه طاب واستطاب

وكلوا منه الفول والأجباب

(٣) المصدر السابق ص ٣٤ .

(٤) حكاية « بنت السلطان وبنت الفوال » ، النص الأول من القاهرة ، الراوية هانم محمد على (١٩٦٤) ،
والنص الثانى من مجموعة حكايات مصر القديمة التى جمعت من رواة من محافظة سوهاج مقيمين بمصر القديمة بالقاهرة ،
الجامع أحمد محمد عبد الرحيم الباحث بمركز دراسات الفنون الشعبية ، والراوى على مهنى مسعود - سوهاج . جمعت
بالقاهرة (١٩٧١) - من أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية .

فترد عليه قائلة :

أنا الموت الصغير

بعثنى الموت الكبير

أخذ رقيبك من ع السرير

ويشتد به الرعب والفرع ويقول لها :

خد مالى وخرينى

خد عيالى وخرينى

خد كل حاجة وخرينى

وكلمة « خرينى » بديل أو تحريف لكلمة « خلىنى » أى لا تقتلنى فالأمير فى حالة من الرعب نطق كلمة فى صورة أخرى ، وقد وظفت هذه الكلمة فى سياق الحدوتة بحيث تعطى دلالة ومعنى الاستهانة والاحتقار ، وعندما تراه بعد هذه الواقعة تردد قوله :

« خد مالى وخرينى خد عيالى وخرينى خد كل حاجة وخرينى » .

وهكذا تستمر صياغة العناصر الهامة فى الحدوتة فى أسلوب موقع أو منغم للدلالة على الأهمية التى أشرنا إليها . . . والنهاية أيضا مصاغة فى نفس الأسلوب ، فنجد « الأمير » لا يجد أمامه إلا أن يتزوجها أو يخطط لقتلها فيتقدم طالبا يدها من أبيها الذى لا يجد مناصا إلا أن يوافق على تزويجه منها ، وتعرف الفتاة بنية الأمير فى قتلها ، فتذهب الى صانع الحلوى وتطلب منه أن يصنع لها عروسة من الحلوى فى حجمها وبعد ذلك البستها ملابسها ووضعها فى مدخل الغرفة التى أعدت للدخلة ، واختفت تحت السرير ، وبدون أن ينطق بكلمة دخل « الأمير » الى الغرفة ويده سيفه الذى ضرب به رقيبها ، فيقطع رقبة عروس الحلوى وتطير قطعة منها الى فمه ، وهو يعتقد أنها قد ماتت ويقول :

حلوه فى فماتك ماصغه فى حياتك

وبعد ذلك يخرج العروس من تحت السرير وتقول :

كلنا الحلاوه وراحت العداوه

وفى نص آخر يقول « الأمير » :

أولك عداوه وآخرتك حلاوه

وهكذا نقرب من صحة القول بأن العناصر الرئيسية فى الحدوتة مصاغة فى قالب غنائى للتنبيه الى هذه الأهمية ، وهى موظفة لتأدية هذا الغرض فكانها تقول : انتبهوا الى هذه النقطة بالذات وهكذا وجدنا عنصر البداية والنهاية وسلسلة المكائد أو المقالب بين بنت القوال والأمير هى التى صيغت فى قالب غنائى وان اعتمدت على مقاطع قصيرة ، وربما تكون قد وصلتنا غير كاملة لأسباب تتعلق بالراوى .

٤ - حكاية عاشقة الأربعة :

من الحكايات الشعبية المصرية التى وظفت فيها المقاطع الغنائية أو المنغمه حكاية « عاشقة الأربعة » (٥) ويأتى هذا التوظيف فى موقفين أو فى عنصرين ، وهما من أهم العناصر التى يعتمد عليها سياق الحدوتة ، فالموقف الخاص يكشف عمق الزوجة وخيانتها لزوجها الذى توجه الى بلاد بعيدة لكى يحضر الدواء الذى وصف لداء أو لمرض وهى ، والموقف الثانى هو عودة الزوج دون اكمال الرحلة للانتقام من الزوجة الخائنة ، ولعلنا نخدم القارئ هنا اذا ما قدمنا تلخيصا سريعا للنص الذى تم جمعه من رواية فى مدينة القاهرة منذ عشرين عاما تقريبا ، يقول ان النص أن الزوجة عاشقة الأربعة من الرجال وترغب فى الخلاص من زوجها لكى تتفرغ لهؤلاء العشاق الأربعة ، وتلجأ فى ذلك الى امرأة عجوز تصف لها العلاج لمرضها وهو « نعمة » تحضر من بلاد « التيه » ، وكلمة « تيه » هنا ربما تكون دلالة للتيه أو فقدان فالزوجة لا تريد أن تتخلص من الزوج بشكل نهائى ، وهذا ما ظهر فى حوارها الغنائى مع « المداح » صديق الزوج ، ويضيق الزوج قصة مرض الزوجة ويعد العدة للسفر الى بلاد « التيه » فيحصل على بعض المال ويعود الزاد

(٥) حكاية « عاشقة الأربعة » ، الراوى هاتم محمد على ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

ويحمل الحمار « بالخرج » ويشرع في السفر .
وعلى مشارف البلدة يقابله صديق له ويعرف منه
وجهته ، وعلى ما يبدو ان قصه العشيق التي
تمارسها الزوجة كانت شائعة . فان صديقه على علم
بها ، ويخبر الصديق - الزوج - بهذه الحقيقة ،
على رهان - هو أنه اذا كان كلامه صادقا فيكون
المال والخرج والحمار من نصيبه ، ويفكر
الصديق في حيلة لكشف حقيقة خيانة الزوجة
على أن يسمع الزوج اعتراف الزوجة ، ويقسم
الصديق بدور « مداح » ويلف الزوج في حصيرة
فيغنى موجهها كلامه الى الزوجة :

جوزك فين يا مليحه

ياللى ريحتك زبده وريحه

فترد عليه بمقطع غنائى :

جوزى داح التهييه

يجيب النعجة ليه

تسمع منى يانى

لم يعود تانى

وبعد أن تأكد صديقه من سماعه ما قالت
الزوجة يوجه اليه كلامه قائلا :

اسمع يا دقن التهييه

الحماره حمارتى

خرج المال ليه

ويعود الصديق والزوج الى بيت الصديق ،
ومن هنا يبدأ الزوج فى العودة الى المنزل للانتقام

من الزوجه . وهنا تخطو الحكاية خطوة رئيسية
بحو المواجهه بين الزوج وزوجته الخائنه ،
ويعرف الزوج من صديقه أن العشاق الأربعة هم :
صانع وبائع صنب وبائع غسل وتاجر حمام
.. ويخبره صديقه بان هؤلاء العشاق الأربعة
قد زاروا الزوجه وأحضروا لها هدايا من نوع
ما يتاجرون فيه .. وهنا تأتي أهمية هذا
الموقف فى أن يكتشف الزوج هذا الموقف دون
أن يقول بطريق مباشر .. وعندما تراه الزوجه
قد عاد دون أن يحضر الدواء المزعوم ، فانه يقول
أنه قابله حنش (ثعبان) اعترض طريقه فعاد
دون أن يكمل مشواره .. ويقول :

أما قابلى حنش (ثعبان)

طويل طويل زى عود القصب الى تحت
سريرنا

وله جناحين وبيطير زى انحمام الى فى بنيتنا
وخشمه يطلع ريم زى ريم العسل الى فى
زلعتنا

وعنيه بتلالى بتلالى زى الزمردة الى فى
علبتنا

ومن الواضح فى هذه الشبطات الأربع
القدرة على الصياغة الفنية التى وظفت بشكل
واع الصفات الأربع « للحنش » التى منها القوة
المتثلة فى الطول والقدرة على الطيران والسم
الذى ينفثه من فمه الذى يشبه « ريم » العسل
والابصار الحاد المتمثل فى بريق العينين .. فهى
صياغة فنية على درجة عالية من التمكن اللغوى

مقام رو

الديك الأحضر



الذى تمثل فى توظيف الصفات الاربع للمهين
او بلاشياء التى يتاجر فيها العشاق الاربعه
وسب هذه الصفات الى « الحنش » الذى
اعترض طريقه فعاد دون ان يكمل رحلته .
وهذه الصياغة قد أغنته عن الدلمه المباشرة .
ونهاية الحكاية لا يهم أمرها فالعقاب نتيجة
متوقعة لفعل الزوجه .

٥ - حكاية الديك لخضر :

مجان زوجه الاب وابنه الزوج او ابن الزوج
من المجالات الحصبه التى تتخذ موضوعا شاعرا
للحكاية الشعبية ، من هذه الحكايات « حكاية »
العصفور لخضر او « الديك لخضر » (٦) .
وملخص هذا النص : أن زوجة الأب رغبت فى
الخلاص من ابن زوجها فذبحته وطهته ثم قدمته
للأب الذى أكل من لحمه دون أن يعرف حقيقة
ما يأكل ، وتشهد هذه الواقعة شقيقة الابن
ولكن تحت تهديد زوجة الأب فان الفتاة تخاف
أن تقول شيئا لوالدها ، وتكتم هذا السر خوفا
من أن تعاقبها زوجة أبيها ، ولكن ماذا تفعل
الإخت تجاه ما تبقى من جسد أخيها ، فنرى
أنها تأخذ العظام وتدفنها ، ومن هذه العظام
يخرج « الديك لخضر او العصفور لخضر » ،
وعن طريق الشطرات المنغمة التى يلقيها فان
الحقيقة تظهر وتنكشف وطبعاً يتم عقاب زوجة
الأب ، ولنرى الآن ماذا تقول هذه الشطرات :

أنا الديك لخضر لخضر

أمشى ع الحيط وأتمخطر

مرات أبويه دبحتنى

وأبويه العرص كل من لحمى

وأختى الجنونة لمت عضمى

أنا الديك لخضر لخضر

أمشى ع الحيط وأتمخطر

وهذه الشطرات تلخص نص الحدوتة فهى

تجوى عدة عناصر أساسية وهى : ذبح روجه
لأب وابن زوجها ، ونصر الأب العادل عما
يعمل روجه ، والعنصر الثالث الأخذ الجنون
الذى يجمع عظام أخيها وتدفنها ، والعنصر
الرابع خروج لاني حى « ديك » من عظام الميت
الذى لم دمه ، ولا يريد هنا أن يدخل فى
مناخس العذرة الاسطورية حول خروج الدس
الحى (حيوان أو طائر أو إنسان) من رفات
الميت وخاصة الذى اعتيل أو قتل ، وربما
يدون أقرب إلى ذلك الاسطورة المصرية القديمة .
« اوروريس » . . . وهناك نقطة أخرى وهى أن
النص الذى جمع من القاهرة يتخذ عنوانه
« حدوته العصفور لخضر » أما الذى جمع من
الصعيد فيتخذ عنوانه « الديك لخضر » وهذا
العنوان أقرب إلى البيئة الريفية خاصة وأنه
يتفق مع الشطرة التالية وهى « أمشى ع الحيط
وأتمخطر » فالمشى أقرب إلى الديك منه إلى
العصفور ، والأمم هنا ليس اختلافا جوهريا
ولكنه تأثير بيئة الرواية . . . وفى النص نجد
أن هذه المقاطع أو الشطرات قد وظفت بشكل
جيد فى الاخبار عن مجموعة من العناصر الهامة
فى النص دفعة واحدة ، والهدف الاساسى
من هذا التوظيف هو اظهار الحقيقة التى لا
تعرفها الا الأخت وهى ليست قادرة على أن تبوح
بهذا السر ، فما كان من المبدع الشعبى الا أن
يلجأ الى ها التوظيف الاسطورى لتخرج من
العظام « روح » تمثل فى هيئة ديك أو طائر
يتكلم ويغنى ويخبر عن الحقيقة . . . وعن الديك
فهو يرمز إلى اليقظة والتنبيه والحذر ، واللون
الأخضر لون النماء والخصوبة وربما البعث . .

٦ - المرأة المظلومة :

من الحكايات الشعبية المصرية التى تقع فى
دائرة الظلم وكشف الظلم وعقابه من يظلم تاتى
حكاية يمكن أن نضربها تحت عنوان « المرأة
المظلومة » (٧) وملخصها أن هذه المرأة تترك فى

(٦) حكاية الديك لخضر - الراوية فاطمة محمد فزاع ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

(٧) « حكاية المرأة المظلومة » - الراوى : . . .

الجامع أحمد عبد الرحيم - أرشيف مركز الفنون الشعبية .

حماية « فقى » الى حين عودة الزوج او الاب .
ويحاول هذا « العمى » الاعتداء عليها ويطاردها
فترفض رفضا كاملا، وتحافظ على عرضها وتضحى
بأبنائها في سبيل تحقيق ذلك . . . ويتى بها
ظلما « العمى » وفي النهاية تظهر الحقيقة كاملة
وينتهى النص بالقول بأن البنت من أدب الأم
ومن عراقة الأصل وكرم الخال ، ويهنا هنا
ما جاء في نهاية النص من شطرات منغمة أو
« موال » يلخص القيمة المتوخاه من نص الحدوتة:

يا خاطب البت اسأل ع الأم قبلها
هيه أساس الأدب والأصل قبلها

واسأل ع الخال وشوفلى البت قبلها

وهذه النهاية المصاغة في تلك الشطرات
الثلاث تلخص - كما قلنا - القيمة الاخلاقية
والاجتماعية المتوخاه من درس الحدوتة ، وهناك
نوع من الحكايات الشعبية تأتي الشطرات المنغمة
في النهاية فقط ، وهناك دواعي فنية أدت الى
تحديد موقع هذه الشطرات ووضعها في النهاية
وهي في هذه الحالة تعد بمثابة تلخيص الدرس
في شكل مفيد وعميق وفي صياغة فنية يسهل
حفظها وتذكرها . . . وفي عدد آخر من الحكايات
الشعبية نجد أنها تنتهى بمثل شعبى مصاغ
في قالب مسجوع ويؤدى في هذه الحالة وظيفة
الشطرات المنغمة .

٧ - وفي نص حكاية « كما تعود الزوجة » (٨)
وملخصها أن الزوج يدرب زوجته على اطلاق
الرصاص من « طبنجه » يحضرها لها ، على أن
تقوم بذلك قبل النوم ، ويسافر الزوج الى بلد
بعيد ويترك زوجته وحيدة ، يحاول « رجل » أن
يتقرب اليها ويدخل المنزل بمساعدة امرأة عجوز
ومدعيا القرابة ، ولكن الزوجة تكشف الحيلة ،
وعندما حضر الى بيتها أطلقت رصاصتين في الهواء
فقفز من النافذة في حالة الذعر الشديد ، ومن
المصادفات أن هذا الشخص صديق للزوج الغائب
دون أن يعرف بيته أو أنها زوجة صديقه ، وعند
لقاءه بالزوج يحكى له القصة وكيف أنها امرأة
شجاعة وهكذا تأتي نهاية الحكاية في صياغة
الموال التالي :

« يا نازل بحور النسا حرص من اللومانات
دار البحر لهم عوم ليه شيمه عن اللومانات
..... »

دا انت مهما تكون ولد عال ما تعرفش ملاعبهم
ياخدوا مزاجهم ويرهوا السبع في اللومانات
وهذه الشطرات المصاغة في قالب موال
تلخص القيمة الاجتماعية التي تنبه الرجل الى
أن يكون حذرا في تعامله مع النساء . .



(٨) « حكاية كما تعود الزوجة » الجامع أحمد محمد عبد الرحيم - مركز دراسات الفنون الشعبية - الراوى أحمد

حسين عارف ، سوهاج ، جمعت في مصر القديمة (١٩٧١) .

٨ - حكاية « المعزة والذئب » :

التي تأخذ عنوانها أحيانا من شطرة منغمة وهي « افتحو يا ولاداتي » عنوانا لها ، ولكنها في الغالب تكون « المعزة والذئب » وملخصها أن المعزة لديها ثلاثة من الإبناء - الجديان - تخاف عليهم من أن يأتى الذئب ويأكلهم فتغلق عليهم الباب كلما خرجت لتحضر لهم بعض « الحشائش » وتنبههم أن لا يفتحوا لأحد الا اذا سمعوا صوتها وهي تؤدى الشطرات المنغمة ،

وتقول تلك الشطرات :

افتحو يا ولاداتي

اللبن فى ابراذاتي

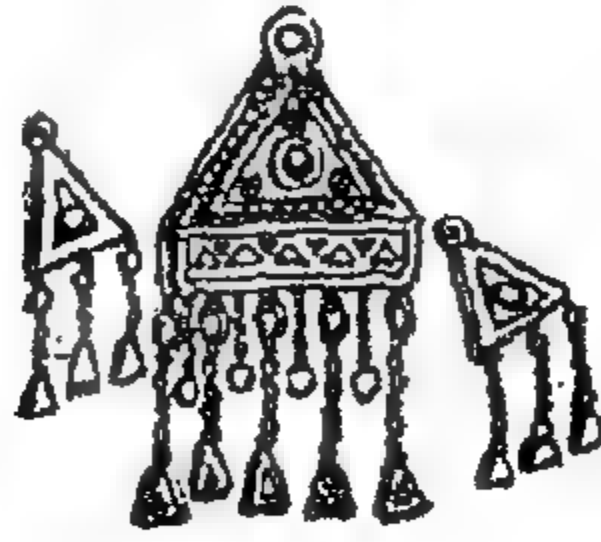
والحشيش على قرونااتي

افتحو يا ولاداتي

وعند سماعهم لهذه الكلمات يجرون الى الباب ويفتحون لأهم فرحين بلبنها والحشيش الذى أحضرته وفى يوم الأيام يتجسس عليها الذئب ويعرف السر الذى به يفتح الباب ، ولكن ما الحيلة ؟

تقول الحدوثة أن الذئب يذهب الى النجار لكى يغير له حنجرتة بحنجرة مشابهة لحنجرة المعزة وهكذا يفعل النجار ، وينتظر الذئب خروج « المعزة » من المنزل ، ويتوجه الى الباب

ويطرقه ويقول كما تقول المعزة « افتحو يا ولاداتي » ويفتح ايباب ويفترس أو يبتلع الذئب اثنين من « الجديان » بينما يختفى اصغرها ، وتعرف المعزة بما حدث وتذهب الى مكان الذئب وتنطحه برأسها فى بطنه فيمزق قرنبا أمعاءه ويخرج « الجديان » كما هما ، وتذب فيهما الحياة .. وهذا النص درس فى الحرص والحذر وهو أن يتأكد الانسان من صحة الشيء الذى يعتزم عمله وأن لا يكون متسرعاً كما حدث من « الجديان » أو أبناء المعزة .. ولعبت هذه الشطرات المنغمة دوراً أساسياً فى الحدوثة فالحديث أو العنصر الرئيسى فى الحدوثة هو افتراس الذئب « للجديان » ولكن كيف يحدث ذلك ؟ أو ما الذى يمكنه من تحقيق هدفه ؟ أن تقليد الذئب للمعزة عن طريق تغييره لحنجرتة عند النجار ، فان الكلمات تلعب الدور الرئيسى فيفتح الباب .. ونلاحظ أن « النجار » هو الذى يقوم بتغيير حنجرة الذئب لكى يتمكن من تقليد صوت « المعزة » .. وينجح الذئب فى تحقيق غرضه من دخول بيت المعزة وابتلاع صغارها ، ولكن المبدع الشعبى لم يترك الذئب يحقق هدفه ويفترس « الجديان » فلجأ الى فكرة أن الذئب قد ابتلع « الجديان » وتضر به « المعزة » بقرنها فى بطنه فيخرجها أحياء ، وأيضا لرغبة المبدع فى أن لا ينهى الحدوثة فى شكل مأساة خاصة وأنها موجهة الى صغار الاطفال بشكل مباشر ولذلك فالدرس المقصود فى غاية الوضوح ،



فكرة في أشكال الدلالة



وليد منير

« إن بداية فن الكلمة هي في الفولكلور »

- مكسيم جوركي -

- ١ -

الفردية ، إلا أنه من المعروف بداءة أن
مشكلة الشعراء الأفراد بما هو مبدع خلاق هي
مشكلة تشكيل بالدرجة الأولى ، لا مشكلة
توصيل .

والسؤال الآن : هل هناك ما يمنع من تحليل
الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شعريا جماعيا
بداء من المعطيات نفسها التي توجه مسارنا
نقادا أو باحثين عند تحليل النص الشعري
لمبدع فرد ؟

والرأي عندي أنه لا مانع من ذلك مطلقا ، بل
أن ذلك هو الصحيح والصائب شرط أخذ طبيعة
النص الخاصة في الاعتبار . وطبيعة النص
الخاصة هنا تتحدد من كونه نصا جماعيا ذي
فضاء مختلف من التصورات ، كما تتحدد من
كونه في الأصل نصا شفاهيا متحركا ينبني
في تشكيله على لغة مغايرة للغة التي تنهض
عليها الثقافة المركزية أو الثقافة الرسمية أو
الثقافة المؤسسية ، سمها ما شئت .

تبدو الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا
شعريا كما لو كانت نموذجا فريدا يعكس في
لا فردية ابداعه ، وفي طبيعة بنية تعبيره ، وفي
شكل العلاقات الماثلة بين وحداته ومفرداته
وصوره ، رؤيا خاصة للعالم ، تنطوي في باطنها
على العديد من عناصر الثقافة المتداخلة المركبة ،
وتحفل بمستويات « متدرجة » من الدلالة .

الأغنية الشعبية إذن ابداع يتميز في جوهره
بـ « الجماعية » من جهة ، وبـ « الانعكاسية »
من جهة ثانية . ومن ثم فهو يتجلى بما هو
« ملقن للمشاركة » فيما ينبع من كونه
تجسيدا ملموسا للحظة حيائية بعينها تعمل
بوصفها « مثيرا » للفعل أو للتعبير كالحب أو
الزواج أو الكدح أو الحصيد أو السفر أو
الولادة .

للأغنية الشعبية تأسيسا على ذلك قدرة
عالية على « التوصيل » وهو ما يميزها بوصفها
شعرا من جهة ثالثة عن أشكال الابداع الشعري

يو على اسحب سيفك
يو على واضرب على كيفك

تنداح الدلالة هنا بما هي طلب للانبيات
والخصب والطلوع عن ارادة (الاستنفار)
الصريحة للذات ، ولكن هذه الارادة عند الفلاح
المصرى لا تتوسل بذاتها . انها تتوسل
ب (الدينى) و (المقدس) ، ومن ثم تختلط
(الفتوة) و (العرامة) فيها ب (الضراعة)
و (الاستلham) وفى النقطة التى تلتقى فيها
ذات (العامل) بذات (البطل الدينى) بما
هو أسطورة المعطاء والغلبة والتمكين يتفجر
سحر الأرض ، ويتفتق سرها الصعب عن الاخضرار
المنشود ، والولادة الحية .

اذن ، فقد « أدت الكلمات بالفعل الى زيادة
سيطرة الانسان على الواقع » (٣) ، بل وأدت الى
شحن همته شحذا مضاعفا نحو استنطاق الكامن
والخفى ، ذلك الواعد بالمنح والسموق . ليس
تقليب باطن الأرض ، والنفاذ الى ما تحت سطحها
هو اجتراح للنائم والفعل فيها من أجل يقظة
وهابة بالخصب ! وان كان ذلك صحيحا ، وهو
صحيح ، فمن الجلى البين أن « الوظيفة
الأساسية للفن كانت منح الانسان القوة ...
ازاء الطبيعة ، أو ازاء العدو ، أو ازاء رفيق
الجنس ، أو ازاء الواقع ، أو قوة لتدعيم
الجماعة الانسانية » (٤) .

يتوزع الأغنية الشعبية هنا نسقان ، نسق
يتشكل فى صيغة (الأمر) بما هو حض على
فعل ، ونسق يتشكل فى صيغة (النداء) بما
هو استدعاء لقوة فعل آخر . ويتكرر النسق
الأول (صولى علا) عددا من المرات مساويا
لضعف تكرار النسق الثانى (يو على) تقريبا .
ان الفعل الأول (فعل الصلاة على النبى)
يتدرج بوصفه رقية أو تعزيم يفضى الى الفعل
الثانى (فعل استدعاء قوة على بن أبى طالب)
بوصفه اطلاقا لسحر القدرة الأسطورية التى

ومما لا شك فيه أن الدلالة تطرح دوما
أشكالها بالقدر نفسه الذى تطرح به الأشكال
دوما دلالتها . ويتأسس تحليل النص فى علوم
النقد الحديثة على احدى طريقتين : الانطلاق من
الدلالة الى الشكل أو الانطلاق من الشكل
الى الدلالة . وقد نؤثر غالبا فى تحليل النص
الجمالى بوصفه ابداعا فرديا أن نسلط الطريق
الثانى ، أى أن نبحت فى كيفية انتاج الدلالة
من خلال رصد خصائص التشكيل وفهمها
وشرحها ، ولكننا بصدد الأغنية الشعبية بوصفها
ابدا جماليا جماعيا ينطلق من قاعدة الانعكاس
وينبع من عنصر المناسبة ، نؤثر أن نسلط الطريق
الأول فنبحث فى كيفية انتاج الشكل من خلال
فهم الدلالات المطروحة وتفسيرها وتحليلها .

- ٢ -

يقول أرنست فيشر « ان عملية العمل الجماعية
تتطلب ايقاعا يوجد التناسق فى العمل . ويقوى
من أثر الايقاع ترديد « قرار » لفظى موحد » (١)
ويشير فيشر الى « أن جورج طومسون قد حلل
أغاني العمل القديمة على أنها مزيج من « القرار »
(أى النغمة الجماعية الموحدة) والارتجال
الفردى » (٢) .

تقول واحدة من أغاني (العزيق) فى مصر
العليا :

صولى علا الهادى
صولى دا غاية مرادى
صولى علا نبينا
صولى علا الى يشفع فينا
صولى علا على المجامى
صولى وان صليتوا
صولى دا خير ريتو
صولى علا ابن واه
صولى علا المظلل بالغمامة
يو على يا بو طالب
يو على سرك غالب

(١) أرنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ت : أسعد سليم ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٠ - ص ٥٠ .

(٢) السابق نفسه ، ص ٥١ .

(٣) السابق نفسه ، ص ٥٠ .

(٤) السابق نفسه ، ص ٥٩ .

نلصقها الحكاية الموروثة بابن عم النبي وحليله
من عقاليها ، سعيها الى انجاز الحلم ، واحتياز
المأمول .

ولنلاحظ فضلا عن (الترجيع الصوتي) في
(صول علا) و (يو على) - بما بينهما من
تجاوب ايقاعي وجناسي - تلك الكناية الدالة
في :

ابن رامة
وفي المظلل بالغمامة

ان (رامة) هي اسم موضع بالبادية ، وفيه
جاء المثل : تسألني برامتين سلجما . ورام الشيء
طلبه ، والمرام المطلب .

وما بين صهيد البادية وجفافها وبين
برد الغمامة ومائها تنعقد ثنائية ضدية تشي
بهذا التوتر القائم بين البور والخصب فيما
تحل شخصية (النبي) المكنى عنه ذياك التوتر
بما انطوت عليه من كرامة السقيا والخصب
بالرغم من كونها سلبية بيئة الرمضاء والجفاف .
ليس هو على المقام (على المجامى) ، اذ هو
(الهادي) و (غاية المراد) ، ومن ثم فهو
(شفاع) من أجل انبثاق الخير (دا خير
ريثو) من تربة الروح والأرض معا .

ويستحضر النسق الثاني الى الذهن ربط
النبي عليه السلام بين (على) و (التمكن)
الدائم في دعائه المتواتر : اللهم ان عليا
أخي . اللهم والي من والاه ، وعادي من عاداه .
وأیضا في الحكاية المشهورة عن دفع النبي عليه
السلام لعلی باللواء يوم فتح حصن اليهود بعد
تأبیه على الفتح أياما ثلاثة ، وكان على كرم الله
وجهه يقاتل بسيف يدعى « ذو الفقار » ويقول :

لا سيف الا ذو الفقار

ولا فتى الا على

ان (سر على الغالب) هو السر الذي يستلهمه
المغني العامل كي يستعين به على جفاء الأرض
كما لو كان مقاتلا يبشر في اعتراكه مع الطبيعة

المتأبئة ب (فتح عظيم) ، ويأمل في دنوه .

ألا نلاحظ هنا ذلك (المشترك اللفظي) في
(طالب) بمعنى الاسم في أصله و (طالب)
بمعنى (الطلب) و (الترجي) ؟ ثم ألا نلاحظ
مرة أخرى ذلك (الدور المفصلي) في (انحلال
الغمامة) بالظل أو الغيث في اللحظة نفسها
التي ينحل فيها النسق الأول انحلالا مباغتة
في النسق الثاني فيما يبدو للوهلة الأولى كما
لو كان هناك بين النسقين فجوة سياقية لم
يرأب صدعها ؟

لا موضع يذكر هنا للاستعارة في تشكيك
حياة النص ، فالاحالة الاستعارية سمة من
سمات الرمزية والرومانسية ، فيما
يشير جاكوبسون ، أي أنها سمة من سمات
النص المفارق للواقع ، ولكن الكناية التي
تتغلغل في نسيج بنية النص التعبيرية هي السمة
المميزة للأدب الواقعي فيما يرى « جاكوبسون »
أيضا .

ان الكلمة هنا اذن « صورة فنية يستدعيها
المعنى الحيوي الذي أيقظته الطبيعة والحياة في
الانسان » ان القوة الابداعية للخيال الشعبي
تمر مباشرة من اللغة الى الشعر . والدين هو
العامل الدائم في دفع هذه القوة الابداعية .

أما الأساطير القديمة مصحوبة بالاحتفالات
فانها تقف على طول الطريق مع خلق اللغة والشعر
الذين يضمن جميع الاهتمامات الروحية
للشعب » (٥) .

- ٣ -

تقول واحدة من أغاني (الأفراح) في صعيد
مصر :

المغنى : يا أم الجدائل يا بيضة

المرد : يا أم الجدائل

المغنى : نهودها

المرد : رمان جناين

(٥) يورى سوكولوف ، الفولكلور : فضايه وتاريخه ت : حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس ، مراجعة د. عبد الحميد

يونس . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧٨ ، ص ٨١ .

(٦) السابق نفسه ، ص ٤٤ .

المغنى : شعورها
المرد : نازلة خمائل .

يلاحظ « لافارج » ملحظا بالغ الذكاء والبساطة
اذ يقول أن « الناس يغنون أغانيهم بتأثير الانطباع
المباشر لخبراتهم الانفعالية » (٦) .
ويدل هذا الملحظ فيما يدل على أن ثمة فارقا
خطيرا من الواجب الانتباه اليه بين « الدلالة
المكشوفة » و « الدلالة الانفعالية المباشرة »
بما هي ناتج خبرة بسيطة وغنية في آن .

ان صلة « الجماعة الشعبية » ب (النسيء)
و (الخام) و (البدئي) و (الطبيعى)
و (المحسوس المباشر) لهى صلة « وثيقة »
لا يتم فيها الالتفات المتأنى الى تشكيل الخبرة .
وتفضى هذه السمة - فيما أرى - الى فرضية
قد تتأكد حثيثا فيما بعد ، وهى أن الفجوة الماثلة
بين « الصديق الواقعى » و « الصديق الفنى » فى
النص الابداعى الشعبى هى من الضيق والمحدودية
بحيث تكاد تمحى أو تزول .

ان « الدلالة الغزلية » فى الأغنية تفصح عن
تشكيلها رأسا فى عملية (تبادل الصوتين) فى
تشكيل بلاغى ينحو نحو (التتام) أو (التصعيد
السياقى المتدرج) الذى يأخذ صورة الانسراب
فالالتئام الدائرى ، لا الجدل الحوارى . ان
الوصف التشبيبي يبدأ من أسفل الى أعلى
الى أسفل مرة أخرى فى (نازلة خمائل) حيث
تكتمل دورة الغزل الحسى فى فطريتها وعفويتها
بين البدء (يا أم الجدائل) والمنتهى (نازلة
خمائل) .

وينهض المجاز أيضا فى هذه الأغنية على
التشبيه البليغ (والتشبيه محور آخر من محاور
الأدب الواقعى كما يشير جاكوبسون) حيث
يقتسم (المغنى) و (المرد) صنع طرفيه على
التوالى :

نهودها	رمان جنائين
المغنى :	المرد :
شعورها	خمائل

ويلاحظ (المبالغة الحسية) فى تحويل المفرد
والمثنى الى جمع دائما بما يوحى بالالحاح على
التجسيد (استدارة واستطالة) بما هو وسيلة
لإشباع زخم الرؤية والشعور والتصور . كما
يلاحظ أيضا تحويل (الضمير المخاطب) فى
البداية الى (الضمير الغائب) حيث يرتبط الأول
بفعل (النداء) فيما يرتبط الثانى بفعل
(الوصف) كما لو كان هذا التكنيك الأسلوبى
يعنى استحضارا صريحا لذات المتغزل فيه ،
واستدعاء لمثوله كيانا حسيا شاهدا على صفاته
مما يفضى بنا الى نبذ التصور الشعبى لعنصر
(الاستحياء من الجسد) بوصفه عنصرا مرضيا ،
واستبقاء عنصر (الثقة فيه) أو (الفخر به)
بوصفه عنصرا نفسيا حيويا يدل على التفتح
والنضج .

هكذا نكتشف أن واحدة من أهم الوظائف
الطارفة للأغنية الشعبية هى أن « الأغنية
الشعبية الحية تسهم مع غيرها من أشكال التعبير
الشعبى فى الكشف عن صورة بناء المجتمع
الشعبى » (٧) . انه - فى الحقيقة - مجتمع
يتأسس - على النقيض من المجتمع البرجوازى -
على الوضوح أو السفور التلقائى بما هو انعكاس
عار لأشكال القيم والسلوك والتصورات . انه
يرفض بطبيعة رؤياه للعالم الغامض والحقى
والسرى ، فيما يكرس للواضح والجلي والمجهور .
هو انعكاس عار لأشكال القيم والسلوك

- ٤ -

تقول واحدة من أغاني (السفر) فى مصر
العليا :

(على لسان الحبيبة أو العروس لحبيبها)

يا القصر دا ما أطلعه

كان حبيبى فيه

يا الفرش دا ما أقرشه

نايم حبيبى فيه

(٧) د. نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٤ ، ص ٢٢٤ .

يا الحوش دا ما أنزله

سايس حصانه فيه

يا الكحل دا ما أكحله

سواد عيونه فيه

يا الفل دا ما أقطفه

بياض جبينه فيه

يا الورد دا ما أقطعه

حمار خدوده فيه

يا البحر دا ما أشربه

سافر حبيبي فيه

والقمح دا ما أنفضه

والطين ما أنقيه

يا أمي اعملي لي سلوك دهب

أغر بل ل حبيبي فيه

تتوازي قطيعة الحبيب مع (المكان) بقطيعة
الحبيبة مع عناصر الري والطعام والملبس
والسكن والزينة ، وهي قطيعة تشبه (الحداد) ،
وتشي بالخصام مع مفردات الحياة في جواهرها .

و (الدلالة) الرئيسية هنا هي دلالة (المشاركة)
فحين تفقد المشاركة أحد طرفيها يزول (موضوع
المشاركة) أو ينزوي من تلقاء نفسه .

يتسرب هنا الحس الرومانسي الى الحس
الشعبي ، ويندمج فيه * ولكنهما يمثلان معا
(قيمة أخلاقية) واقعية وحية في موروث السلوك
عند الجماعة الشعبية ألا وهي « وفاء المرأة
للرجل » وطول مكابدتها لفقدانه .

تحتوي (خبرة الحب) اذن في هذه الحالة
على نوع من الألم المفضي الى الوحدة اذ « ان القدرة
على التوحد والقدرة على التألم تسيران في معظم
الأحيان جنباً الى جنب ، بل يجب أن نضيف
الى ذلك أن كلا منهما يعد مظهراً هاماً من مظاهر
الحياة الروحية بصفة عامة ، والحياة الخلقية
بصفة خاصة » (٨) .

ومن المهم أن نلاحظ في هذه الأغنية ثنائية
(الحضور / الغياب) بوصفها رحماً لانتاج
الشكل ، فما بين محوري الحضور والغياب
تشكل حياة النص كلها على المستوى الأسلوبي
ونستطيع أن نقوم بتفكيك النص تأسيساً
على دور كل من المحورين الوظيفيين فيما يلي :

محور الغياب

يا القصر دا ما أطلعه

يا الفرش دا ما أفرشه

يا الحوش دا ما أنزله

يا الكحل دا ما أكحله

يا الفل دا ما أقطفه

يا الورد دا ما أقطعه

يا البحر دا ما أشربه

تبادل
تكامل وظيفي

محور الحضور

كان حبيبي فيه

نأيم حبيبي فيه

سايس حصانه فيه

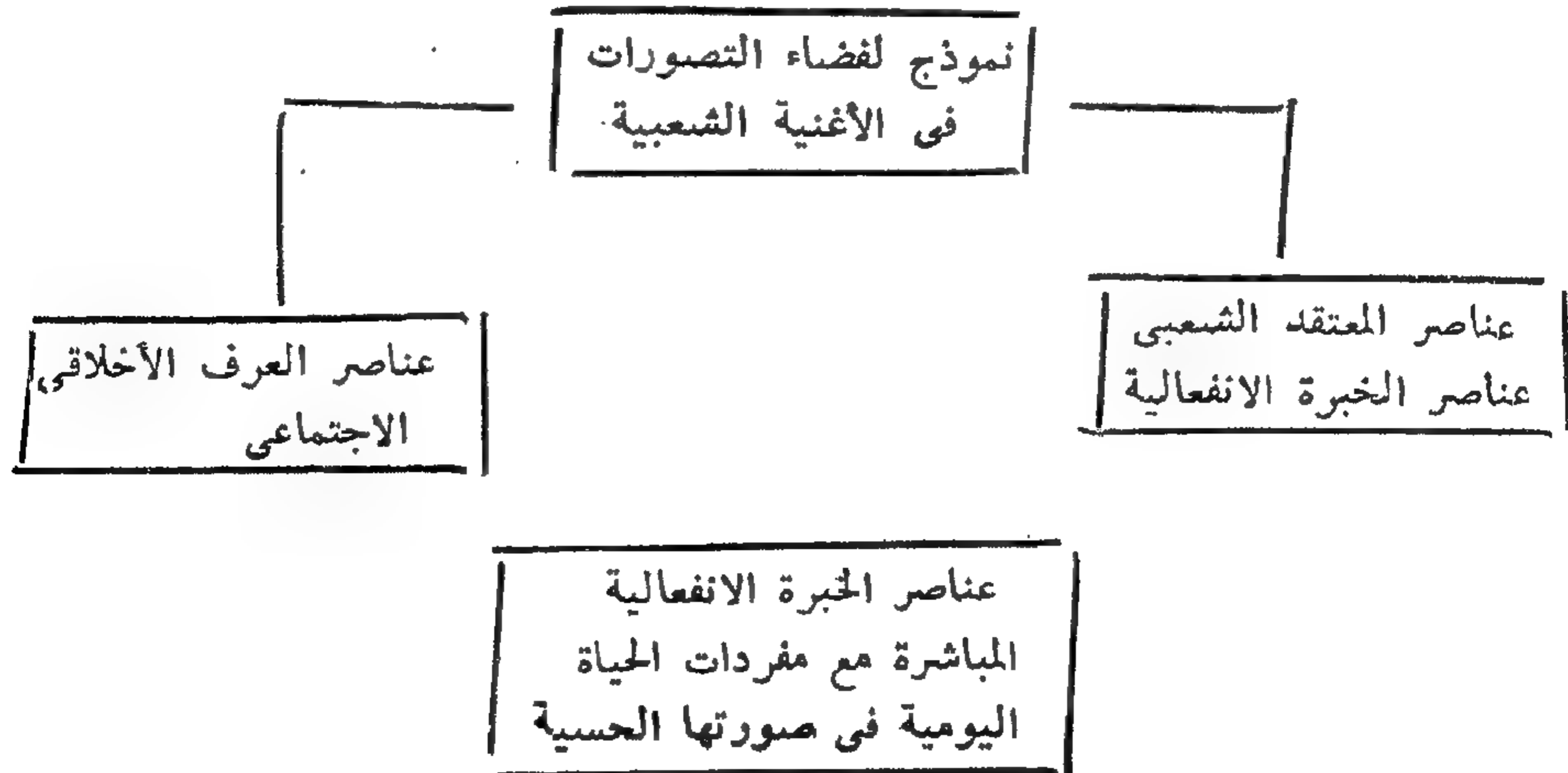
سواد عيونه فيه

بياض جبينه فيه

ومن المهم أن نلاحظ أيضا ظاهرة خطيرة
تتردد بانتظام في شكل الأغنية الشعبية بعامة،
وان كانت تبدو ذا بروز حاد في هذه الأغنية
بخاصة ، ألا وهي ظاهرة (التكرار) . وظاهرة
التكرار « ظاهرة أسلوبية متميزة ولافتة ،
ولعل الأغنية الشعبية قد استعارتها بوصفها
تكنيكا « بلاغيا » من شكل (السرد الملحمي
الغنائي) .

يقول « ايفان فوناج » في مقال له عن اللغة
الشعرية ان « التكرار الظاهري يخفي العديد
من المعاني » . وربما كانت (الدلالة النفسية)
لما يصح أن نطلق عليه « التنويع التراكمي
للعناصر » ذات أثر بالغ في الافصح عن مظهر
المكابدة أو الألم أو الوحدة بوصفها مظاهر
للحياة الروحية والحياة الخلقية سواء بسواء .
وفضلا عن « الوظيفة الايقاعية للتكرار فانه
يلعب دورا هاما في بناء المعنى ، وذلك لأن
الكلمات أو المقاطع التي تتكرر في رسالة ما تختلف
في دلالاتها بحسب موقعها في هذا الملفوظ أو
ذاك . فاللفظة أو المقطع المتكرر ، يتسبب
ويكبر ويكتسب أبعادا جديدة تستطيع القيام
بوظيفة وصفية وتأكيدية » (٩) .

ان محوري الحضور والغياب يعملان معا
بصورة تبادلية متوالية على صعيد وظيفي واحد
هو « الوصف والتأكيد » ثم ينحلان أخيرا
في نسق تعبيرى ودلالي مختلف هو :



يا أمي اعملي لي سلوك ذهب
اغربل ل حبيبي فيه

وما يبدو هنا كما لو كان قفزة مفاجئة أو
فجوة بين مظهرين من مظاهر المعنى ليس - في
الحقيقة - سوى ولوج طبيعي الى (تجسيد
القيمة) . فبعد الاشباع المتكرر لشعور
(القطيعة) مع مفردات الحياة في حيوياتها
(القصر - الفرش - الحوش - الكحل - الفل -
الورد - البحر - القمح - الطين) لا بد أن تتبدى
(قيمة الطرف المفقود) الذي أفضى غيابه الى
مثل هذه القطيعة الناتئة ، وهي تتبدى في معادل
باهر هو (الذهب) . و (الغربال الذهبي)
الذي تغربل من خلاله المرأة للحبيب قمح الحبز
(رمز العطاء والشبع) يشي على مستوى آخر
(من خلال المونولوج الوصفي السابق) بكونه
يمثل غربالا للحياة نفسها ، تلك الحياة التي
يغيب فيها كل ما عدا الحبيب ، ويسقط
من ثقبها الصغيرة كل ما ليس منه أو به .

- ٥ -

مم يتشكل فضاء التصورات في هذه النصوص
الشفاهية المتحركة تأسيسا على ما سبق ؟
يتشكل فضاء التصورات في هذه النصوص
- فيما نرى - على النحو الآتي :

(٩) د . قاسم المقداد ، هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي - جلجامش ، دار السؤال ، دمشق ، ١٩٨٤

عنصرى (الشفاهة) و (الحركة الدائبة للنص) .

والآن . هل ترانا قد استوعبنا بشكل أفضل واقع الشكل الدال للأغنية الشعبية ؟ وهل ترانا قد أردكنا بتعبير « جان دوفينيو » علاقة الابداع الفورية مع تلك الحرية الجماعية الدائمة الفوران التى تبث الحياة فى الواقع الانسانى ؟

ربما . وقد يجيب « جان دوفينيو » بقوله : « اذا ما فهمنا بشكل أفضل كيف يمكن أن توجد علاقة دائمة ومتحركة تبعا للأطر الاجتماعية بين مجموع القوى المنخرطة فى سياق الحياة الجماعية والابداعية ، فلسوف نستوعب بشكل أفضل الواقع الوجودى للعمل الفنى » (١٠)

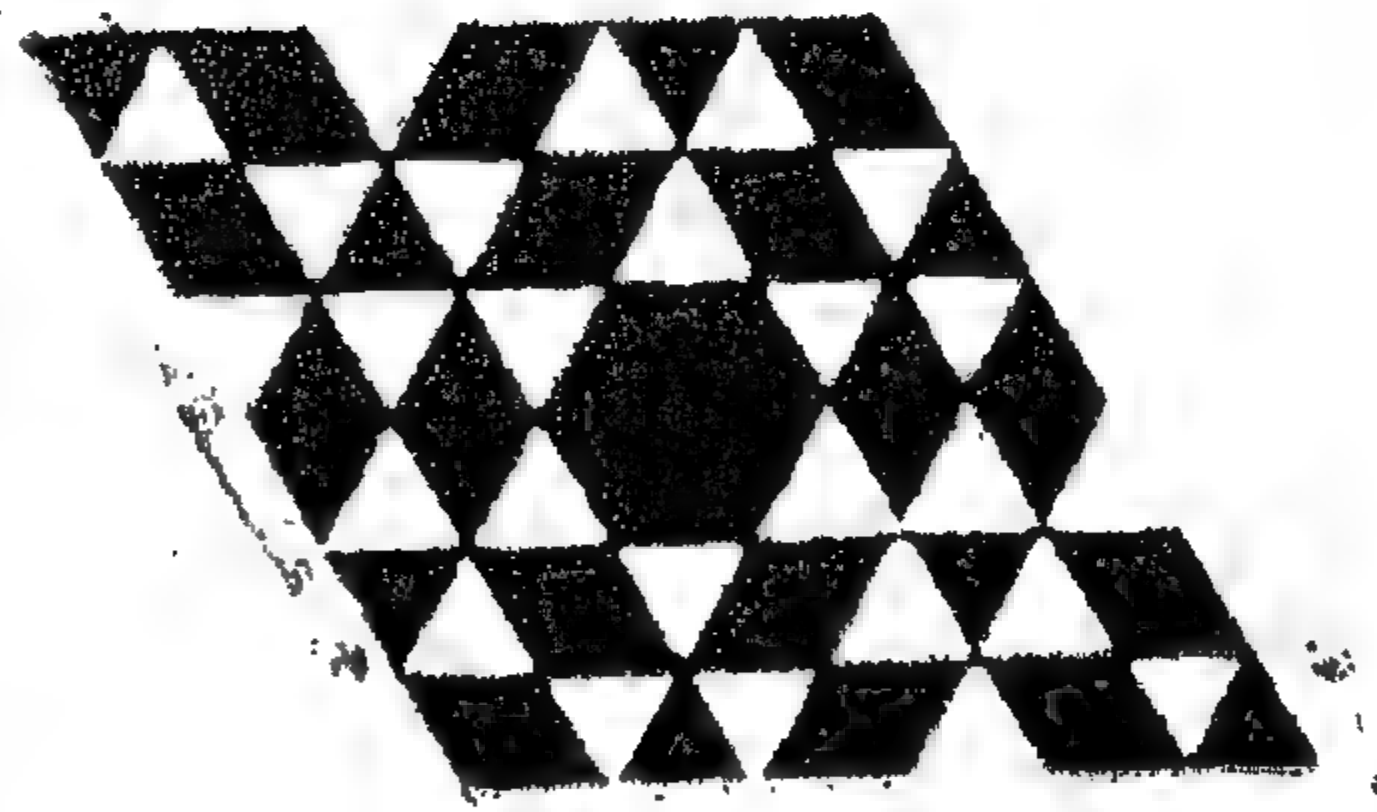
وتعول الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شفاهيا متحركا على عاملين جوهريين بالضرورة:

١ - ابداع المغنى . (اعادة انتاج النص) .

٢ - فاعلية التلقى . (أنماط الاستجابة)

ويسهم تفاعل العاملين معا فى تشكيل النص تشكيلا جديدا بما هو نص سمعى (بالإضافة أو الحذف - اختيار مواضع الوقف والنبر - التنعيم والترجيع والإطالة) .

تكتسب الأغنية الشعبية اذن خصوصيتها بوصفها ابداعا شعريا جماعيا من تلك الشروط التى يفرضها - على مستوى الفاعلية الداخلية للنص - فضاء التصورات بعناصره المختلفة ، كما تكتسب خصوصيتها مرة أخرى من تلك الشروط التى يفرضها - على مستوى الوسائل (سوسيو - جمالية) - العاملان الجوهريان النابعان من



(١٠) جان دوفينيو ، سوسيولوجيا الفن ، ت : هدى بركات ، منشورات عويدات ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٣ .

الالعاب الشعبية والمهارات الجسمية السيركية



(٢)

أحمد رشدى صالح

معظم ألعاب السيرك الحديثة فى العالم كله عبارة عن تطوير للألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والعاب الفروسية .
وقبل ان نشرح بالتفصيل هذا الكلام نحب أن نلفت الى ان ألعاب السيرك كلها تمتاز بما يلى :
أولا : أنها ألعاب خارقة للعادة ، أى أنها لا تندرج تحت ما سميناه بالألعاب البسيطة .
ثانيا : أنها تعتمد على التدريب على القيام بحركات جسمية خارقة للعادة أيضا .
ثالثا : أنها تمتاز بفنون أخرى منها فن التهرج والرقص والغناء .
ومن أبرز ألعاب السيرك الحديث ألعاب العقلة الثابتة ، والعقلة الطائرة (الترابيز) والسير على السلك أو المشى على الجبل الرفيع ، وحمل الاثقال ، ونجد لهذه الألعاب السيركية الحديثة بدايات أو نظائر فى الألعاب الشعبية .
ولنتنبه جيدا الى ما قاله ادوارد ويليام لين :

فى العدد الأسبق تناول الأستاذ أحمد رشدى صالح أنماطا متعددة من الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية فى التراث الشعبى العربى وفى هذا العدد تواصل المجلة نشر بقية دراسته عن هذه الفنون التى تعتمد على المهارات الجسمية وبخاصة فنون السيرك .
وهذه الدراسة هى جزء من محاضراته التى كان يلقيها - رحمه الله - على طلبة الدراسات العليا بكلية الآداب جامعة الاسكندرية عام ١٩٧٥ .
« التحرير »



يقوم بعض النور أيضا بحرفة البهلوان .
وتطلق كلمة البهلوان على من يمارس الألعاب
الرياضية أو المبارزة أو أعمال البطولة . وكان
امثال هؤلاء يعرضون مهاراتهم في المدن
والارياف - أما في منتصف القرن التاسع
عشر ، فاختصر فنهم على الرقص على الحبال ،
وقد يربط احدهم حبلا في اعلى منطقتين على
ارتفاع عظيم من الأرض ويستعمل الراقص دائما
مدراة طويلة ليحافظ على توازن جسمه أثناء
السير على الحبل . وقد يسير على الحبل وهو
يلبس قبقابا ، أو أن يضع قطعة من الصابون في
كل شيء من قدميه ويسير على الحبل .

ويشهد لين بأن هؤلاء اللاعبين البهلوان كانوا
يؤدون ألعابا أصعب بكثير من بهلوانات انجلترا
والأبلغ من هذا ما يقوله لين : -

كثير من النساء والبنات والصبية يقومون
بهذه الألعاب المعتمدة على المهارات الجسمية
الخارقة والمعتمدة أيضا على القدرة الكبيرة على
المحافظة على التوازن العصبي .

ولعبة السير على الحبال تعنى أنها بدءا لألعاب
تسلق الأعمدة والسير على الحبال أو الأسلاك
الرقيقة ، ولعبة رقص الباليه فوق السلك
والألعاب التي تخطف أنفاس المتفرجين عندما
يؤديها لاعبو السيرك في سقف خيمة السيرك .

أما عن ألعاب القذف بالأيدي والأقدام وألعاب
حمل الاثقال والتي نشاهدها وندهش لها في
السيركات الحديثة فكلها لها أصول في الألعاب
الشعبية .

أصل لعبة القذف بالأيدي والارجل السيركية
موجود في الألعاب الشعبية التي أشرنا إليها من
قبل - وخلصتها تشابك ايدي اللاعبين وحمل
أحد الصبية فوقها ، ثم تطويحه واللقاء به
بعيد أو لفه بواسطة آخرين .

وأما حمل الاثقال باليدين ، أو فوق القدمين
فمن الألعاب الشعبية القديمة .

وأما لعب البامبوك ، وهي أن يحمل لاعب
السيرك عمودا من الخشب أو الألومنيوم ٨

أمتار يتسلقه أحد اللاعبين ، فإذا وصل الى نهايته ادى بعض الحركات المدهشة - نقول ان لعبة البامبوك هذه تطوير لالعاب شعبية منها النقرزان الذى يستخدم فيه اللاعب عمودا قصيرا يحمله على جبينه أو يضعه على أرنبة أنفه أو يرقص به ، أو أن يحمل كرسيا أو ثقلا معينا يحمله على جبينه أيضا أو بين أسنانه ويؤدي به حركات صعبة .

قلنا ان البهلوان هو اللاعب الذى يؤدي حركات صعبة أما دوره فى السيركات الحديثة فهو نفس الدور المتوارث : فالمفروض ان يكون البهلوان هو أmeer لاعبي السيرك بحيث يؤدي جميع الالعاب الصعبة بشكل مقلوب ، أى بشكل هزلى ، ومعنى ذلك ان يتقن ادوار تلك اللعبة بشكلها الطبيعى ، ثم يسيطر عليها ويؤديها بشكلها الهزلى ، الصعب جدا والصعب للغاية ، والخطير أيضا .

والسيركات الحديثة لا تخلو من ألعاب الحيوان كالنمر والأسد والقردة والنسانيس والقيلة والديبة والخيول ، وبالتأكيد أننا نجد بدايات لالعاب الحيوانات السيركية فى الالعاب الشعبية .

لعلنا نذكر أن بين شخص خيال الظل التى ظهرت منذ القرن الثالث عشر ، هناك شخصية مدرب الكلاب والديبة والعنز والقردة ، واشهر تلك الشخصيات الظلية شخصيات هزلية سيركية منها ناتو والطاحنة ، القار وابن المزراق ، والدبوس والحرافيش .

والى الآن هناك بقايا من ألعاب الحيوانات الشعبية ، ويتمثل ذلك فى ألعاب القرداتى ، وألعاب مدرب الكلاب والعنز والقطط .

وإذا رجعنا قليلا الى الوراء وجدنا الرحالة الذين زاروا منطقة الشرق الأوسط يتحدثون عن الغجر الذين كانوا يسلمون العامة بترقيص الغنز فوق خشية قصيرة .

كان المدرب يأمر الجدى بأن يقف على خشبة صغيرة طولها شبر وعرضها بوصة ونصف بحيث تكون سيقان الجدى الأربعة مثلثية ، وعندها يصفق الجمهور ويضحك ويمرح .

ونجد مدربي الحيوانات الشعبيون يدربون أيضا الحيوانات الغبية أو الخبيثة . الحمار مثلا قد يوصف بأنه غبى وقد يوصف بأنه خبيث وقد استخدمه مدربي الحيوانات الشعبيون فى تقديم نمر تهريجية مضحكة ، فكان المدرب يأمر الحمار بأن يختار أجمل فتاة تقف فى الحنقة التى يتألف منها جمهور المشاهدين ، وكان الحمار يتقدم بالفعل الى الفتيات ، ويختار أجملهن ، ويلصق فمه برأسها أو بجسدها وعند ذلك تنفجر عاصفة الضحك والمرح .

والان نتساءل ماذا عن ألعاب السيرك الحديث وهو المزج بين المهارات البدنية وتدريب الحيوانات والفنون الأخرى ؟

أهم تلك الفنون ، فن التهريج والقاء النكات ، وأداء الاغاني الجارحة أو الكوميديّة ، ودق وعزف الموسيقى بالطبع .

التهريج والفكاهة الشعبية

رأينا فى حديثنا عن السيرك أن من أهم لاعبيه البهلوان وأهم ما يؤديه البهلوان الشعبى هو التهريج بالحركة السيركية الصعبة ، والتهريج بالتمثيل الايمائى والرقص الساخر والتهريج بالقاء الاغاني أو المنلوجات المضحكة .

وإذا انتقلنا الى التهريج والفكاهة بشكل عام نجد أنه كان هناك محترفون غير البهلوان يسلمون الجمهور بالتهريج . كان هناك المحبظون - الممثلون الهزليون الذين كانوا يقدمون فصولا مضحكة ارتجالية فى الشوارع والميادين ، بل فى الاخراج والقصور أى أنهم كانوا من فرق التمثيل المرتجل وكان منهم أبو عجور ، الذى يصاحب فرقة الغوازي للرقص ويقلدنهن بحركات هزلية ، وكان هناك البلياتشو وهو نوع من البهلوان .

والفكاهة تعنى بالنسبة للمأثورات الشعبية كل ما يثير المرح فى عقل الانسان ، أو فى نفسه وكل ما يدفعه الى أن يضحك ويمرح . ونحن نعرف أن الضحك يطهر النفس من همومها تماما كما يفعل البكاء .

ولتساءل ما هي اجناس الفكاهة في الماثورات
الشعبية ؟

على النطاق المصرى والعربى هناك جنسان
رئيسيان للفكاهة أحدهما بالغ الضخامة وهو
الفكاهة التى نوظفها لتسلية وإثارة المرح
بواسطة الكلمة أو الإشارة أو الحركة ، ونعنى
الفكاهة النظرية ان جاز لنا ان نقول هذا .

وهناك الفكاهة العملية ونعنى ما نسميه فى
مصر بالمقالب ، أى تدبير حيلة بحيث يوضع
الشخص الذى نريد ان نضحك منه فى موقف
عملى يدعو الى السخرية منه والهزء به .

ومن الواضح ان الفكاهة تشتمل على انواع
متعددة .

لو شبهنا الفكاهة بشجرة باسقة ، وقلنا انها
تتفرع الى جنسين كبيرين أحدهما نظرى والآخر
عملى - فسوف نجد تحت هذين الجنسيتين
الفروع أو الأنواع التالية :

فى الأدب الشعبى : سنجد النوادر المرححة
والطرائف الساخرة والنكات على اختلاف
قنونها .

وفى الفكاهة بكافة أنواعها العملية والنظرية
سنجد أن أنواعها تتدرج من إثارة المرح الخفيف
الى العنف فى المرح - عن طريق الهزء والسخرية
الجارحة - الى التهكم الى الهجاء المقذع .

ولا تقتصر الفكاهة على فن الكلمة الساخرة
والحركة الهزلية والمقالب ، بل ان الفكاهة
تشمل ايضا فن تشكيل المادة : كالرسم
الشعبى الساخر والنقوش الهزلية الشعبية ،
وتشكيل كتلة المواد على أشكال مضحكة .

اذن فالفكاهة الشعبية تحتل رقعة واسعة
جدا من حياة الانسان فمنذ متى بدأت نماذجها
تظهر فى التاريخ البشرى .

منذ ما بدأ الانسان يعبر عن نفسه بالإشارة
والرسم - أى قبل ان ينشئ اللغة - والانسان
بطبعه حيوان ضاحك - أى مفكر لان الضحك
كما يقول علماء النفس - يحمل شحنة معينة
من التفكير الساخر .

نضرب مثالين : واحد من الرسوم والتماثيل

القديمة المكتشفة من حضارة ما بين النهرين
وسنجد فيها تماثيل هزلية ، ورسوما هزلية
لأشخاص بشرية أو حيوانات أو شخصيات
أسطورية .

والمثل الثانى نأخذه من الحضارة المصرية
القديمة حيث نجد مثلا فى مقابر الفراعنة
رسوما هزلية لذئب يرعى قطيعا من العنز .

يعنى ان هذا الرسم يقول لنا يقول المثل
الشعبى حاميا حراميتها ، ونجد فى نقوش
المقابر الفرعونية رسما لمعركة هزلية بين القطط
والأوز .

ورسما آخر لجيش من الجرذان - الفئران -
يحاصر قلعة للقطط وفى هذا الرسم يتسلق
أحد الفئران - وهو فدائى - أبراج القلعة ،
لكنه جبان بطبيعته ، فنراه وكأنه قد تسمر فى
مكانه .

كل الذين كتبوا عن الحياة اليومية عند
الفراعنة والأدب القديمة ، حدثونا عن ولع
المصريين بالتشكيك - خاصة بواسطة التلاعب
بالألفاظ ، وخاصة ايضا من خلال السخرية
بالغزاة من أمثال الفرس واليونان والرومان .

وأما مثلا محددا من شهادة هؤلاء المؤرخين
القدماء : ما قاله نيوكريتوس فى القرن الثالث
قبل الميلاد . وقد كان نيوكريتوس من اكبر
شعراء اللغة اليونانية وقد قال « ان المصريين
شعب لا ذع القول روحه مرحة » .

وان مثل هذا رأى تكرر بعد ذلك كثيرا قاله
المؤرخون والرحالة على امتداد العصور . مثل
هذا القول نجده فيما قاله هيرودوت عن سلوك
المصريين فى زمانه وعن ميلهم الى المرح ونقرأه
فيما كتبه المؤرخ الاسلامى الكبير ابن الاثير الذى
قال « ان أهل مصر القاهرة لا يطاقون من
السنتهم » ونقرأه فى مقدمة ابن خلدون وهو
يتحدث عن تأثير الطبيعة المنبسطة السمحة فى
ميل المصريين الى المرح والانبساط ، ونقرأ العديد
من هذه الأقوال فى كتب العصور الوسطى
بل العصور الحديثة .

وأهم الشخصيات التى تدور حولها
السخریات والنكات والحكايات الفكاهية : هى

أما شخصيات عاشت فعلا معروفة الاسم والتاريخ ، أو شخصيات اخترعها خيال الانسان الشعبي .

نركز أولا على الشخصيات التي اخترعها الخيال الشعبي ونتعرف عليها .

التقطت روح السخرية الشعبية على امتداد قرون متواليه ، أهم المتناقضات والعيوب التي تصلح أن تكون مادة للاضحك والفكاهة ، ومنها متناقضات وعيوب جسيمة ، كالرجل البدين أو المرأة البدينة ، أو الذي تكون انفه كبيرة أو يكون قزما قصيرا أو فارع الطول هنيلا .

كما التقطت موادها الداعية للفكاهة من العيوب الاخلاقية والسلوكية كالبلخل والجبن ، والغباء وال حماقة ، والتخليط أو الهذيان أو عدم المنطق في التفكير والكلام .

والخيال الشعبي الساخر تناول أيضا أصحاب الحرف ومنهم الفلاح والنجار والحداد ، وصانع الاواني الفخارية ، والنساج ، وحفار القبور والملاح والصياد الخ . كما تناولت الفكاهة الغرباء باستمرار .

وفي كل مآثورات العالم الشعبية نجد أن جانبا هاما منها موجه ضد الغرباء فالمصريون مثلا ضحكوا كثيرا من الاتراك والتتار ومن الفرس والروم واليونانيين ومن الاوروبيين ومن الاجناس ذات الالوان المخالفة للون المصري كالزنوج الهنود والأتراك . ويحدث مثلا هذا في سائر المآثورات الشعبية العالمية .

كل شرائح المجتمع اذن تمارس الفكاهة بهدف التسلية ، وبعض الممتازين من الظرفاء الساخرين كانوا يحترمون مهنة التفكهة أو اثاره المرح ، وبهذا تنتقل الى أهم نماذج الشخصيات التي احترفت اضحاك الناس وخاصة كبار اعضاء المجتمع .

وهؤلاء هم الندماء الذين نجدهم في بلاط الخلفاء العباسيين والامويين وبعد ذلك نجدهم يلزمون امراء الدول الاسلامية - شرقا وغربا - في العصور الوسطى ، ثم نجد القدماء في

حاشية الوجهاء واعيان المجتمع المصري في التاريخ الحديث .

في عصر ابن طولون مثلا كان هناك شاعر يسامر السلطان ، وكان مشهورا بالسخرية والتشنيع ، وكانوا يسمونه بالجمال الكبير لانه كان ضخم الجثة محدودب الظهر كأن له سنام .

وفي عصر الاخشيد كان اشهر الساخرين على الاطلاق رجل اسمه سيبيويه المصري ، وهذا الرجل الساخر لم يكن نديما لأحد سلاطين بني الاخشيد وانما كان ساخرا شعبيا متعدد المقدرات ، وكان يتظاهر بالتنبلة والكسل وكأنه من تنابلة السلطان ويسخر من نفسه ، وكان يتظاهر بأنه أحمق مغفل أو مخبول أو مجنون .

وفي رأينا أن سيبيويه المصري كان يتستر وراء هذه المظاهر التي تراوح بين الكسل والمجون وال حماقة والمجون حتى يحمي نفسه من البطش لأن كل سخرياته اللاذعة ، كانت عبارة عن نقد اجتماعي وتقديسي ، موجه ضد من كانوا يستطيعون أن يقتلوه أو يصيبوه بأعظم الآلام .

ومن سخرياته أنه ذات مرة اعترض سيبيويه المصري موكب أحد الرجال الكبار من أصحاب النفوذ في ذلك الوقت ، وكان الرجل ذاهبا لاداء صلاة الجمعة والجمهور محتشد للتفرج على الموكب فوقف سيبيويه يصيح ساخرا من الجمهور أولا قائلا لهم :

« ما هذه الاشباح الواقفة والتماثيل العاكفة ، سلطت عليهم قاصفة يوم ترجف الراجفة تتبعها الرادفة وتغلي في قلوبهم واجفة » .

ثم استدار يوجه الرجل الوجيه بعبارات أشد حدة من العبارات السابقة .

ولم تكن سخريات سيبيويه كلها نثرا فكان بعضها شعرا ومن ذلك قوله :

ما ليلة المشتاق باعدت النوى عنه انيسه
أو ليلة الملدوغ حاذر ميتة النفس النفيسة
يأمد من ليل الظريف اذا تجرع للهريسة

وازدهرت سخريه الشعراء الندماء كثيرا في
العصر الفاطمي ، وفي هذا العصر نجد مجموعة
من الشعراء الموهوبين في السخريه وكل واحد
منهم كان يحمل لقباً مضحكاً مثل شـلـلـعـلـع ،
والجـهـجـهـان ، واحدهم ، وهو ابن مكنسه كان
صعلوكا ماجنا .

لنضرب بعض الأمثلة الساخرة مما قاله هؤلاء
الشعراء . ابن مكنسه مثلاً سخر من نفسه
وبيته فقال :

لي بيت كأنه بيت شعر
لابن حجاج من قصيد سخيـف
أين للعنكبوت بيت ضعيف
مثله وهو مثل عقلي الضعيف
بقعة صيد مطلع الشمس عنها
فانا مذ سكنتها في الكسوف

واضح ان السخريه هنا تقوم على التلاعب
بالالفاظ .

وهناك مثل آخر لشاعر آخر اسمه الجليس
ابن الحيان وهو يسخر من نفسه وقد بلغ
الشيخوخه واصبح يرتعش في حركات جسمه

ويشأى في نطقه .

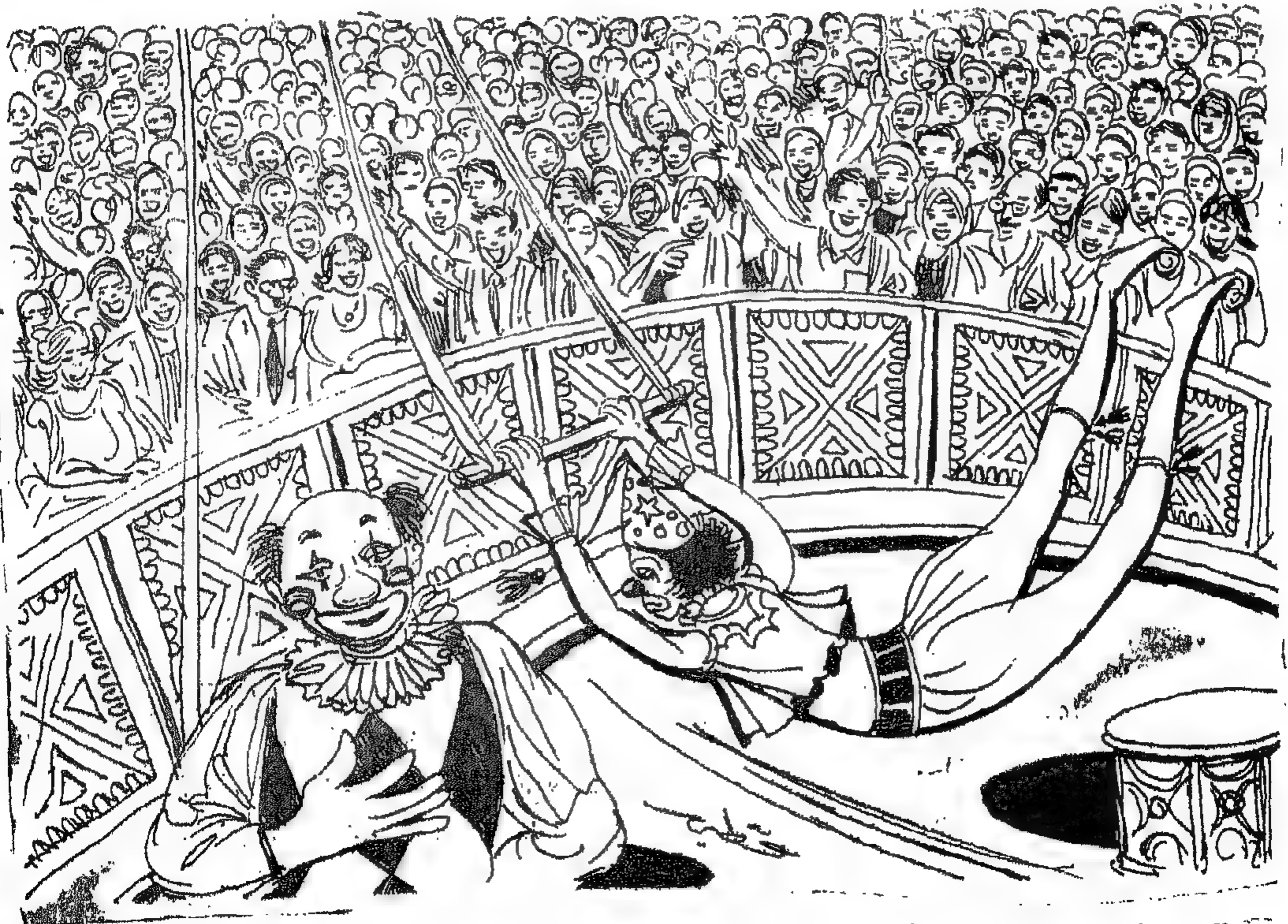
في بيت واحد مشهور ، جعل كلمة كبرت
عبارة عن اجزاء يحاول ناطقها ان يجمعها لتؤلف
هذه الكلمات فهو يقول :

قد كبر بر بيرت وعقلي الى الورا .

وكان الجليس قد أصيب ذات مرة بالحمى
وعالجه طبيب غبي فنظم قصيدة هجاء ساخرة في
هذا الطبيب يقول فيها :

طبيب طبه كغراب بين
يفرق بين عافيتي وبينى
ان الحمى وقد شاخت وباخت
فرد لها الشباب بنسختين
ودبرها بتدبير لطيف
حكاه عن سنان أو حنين
وكانت نوبة في كل يوم
فصيرها بحذق نوبتين

وكان البهاء زهير اقرب هؤلاء الشعراء
الساخرين الى الروح المصرية الشعبية . ونحن



نعرف له قصيدته التي يتهمكم فيها من بغلة كان عليها أحد اصحابها ، فيقول البهاء زهير .

لك يا صديقي بغلة

ليست تساوى خردلة

تمشى فتحسبها العيون

على الطريق محجلة

وتخال مدبرة اذا ما

اقبلت مستعجلة

مقدار خطوتها الطويلة

حين تسرع انملة

فهذا نوع من التشنيع المصري الاصيل بلا نزاع .

وكتاب القناشوش في حكم قراقوش
أنموذج لكتب الفكاهات المصرية الساخرة ونذكر
بعض النوادر المذكورة في هذا الكتاب .

كان قراقوش - فيما يقول هذا الكتاب -
جالسا في كرسى القضاء فجاء ثلاثة رجال -
اثنان لكل واحد منهما لحية طويلة وشعر
غزير وكانا يتظلمان ضد الرجل الثالث ، وكان
هذا الرجل اجرودى - بلا لحية وبلا شعر كثيف -
واشتكى الرجلان من ان الشخص اجرودى قام
بالاعتداء عليهما بالضرب فقال قراقوش :

« هذا مستحيل ، التي حصل انكم انتم الى
ضربتوه ونفقتوا له دقته ولذلك حكمنا عليكم
بالسجن الى ان تطلع دقن الرجل اجرودى .
وهناك نادرة أخرى عن قراقوش .

« في ذات مرة من المرات كان هناك رجل
مفلس مديون وموش عاوز يدفع ديونه . فكروا
اقتحاب الديون ايه يعملوا فيه ، قالوا احسن
طريقة ندفعه وهو حي - وفعلا وضعوه في
النعش ، وودوده المدفنة ، وتصادف ان قراقوش
كان مارا بتلك الناحية فلما شاهده الدائنون
اجذوا يضلون على الرجل الحي الميت وانضم
اليهم قراقوش لكن الرجل الحي صاح : الحقنى

يا مولاي عاوزين يدفنوني وانا حي ، فالتفت
قراقوش الى الواقفين وسألهم :

هل هذا الرجل ميت ؟

فاجابوا كلهم قالوا هذا رجل ميت مية في
المية ، قام قراقوش وشيخط في الرجل الحي
وقال له :

« - هل تظن انى مجنون حتى اصدقك وحدك
واكذب كل هؤلاء الناس . يا حفار . . ادفن
هذا الرجل » .

الحقيقة ان سلسلة الشعراء الساخرين
طويلة ممتدة ، لكنها زادت ايام حكم المماليك
والاثر اك ، واتسعت فشملت اصحاب بعض
الحرف .

من ذلك انه كان هناك جزارا وكان يسخر من
مهنته ومن نفسه ويقول :

ودار خراب بها قد نزلت
ولكن نزلت الى السابعة
فلا فرق ما بين انى اكون

بها أو اكون على القارعة
تساورها هفوات النسيم
فتصيح بلا اذن سامعة

واخشى ان اقيم الصلاة
فتسجد حيطانها الراكعة
اذا ما قرأت اذا زلزلت
خشيت بان تقرأ الواقعة

ولكن كل الأمثلة الساخرة قالها شعراء
ينطقون بالفصحى - فما هو موقف شعراء
الازجال في تلك الفترة الممتدة مئات السنين ؟

كان موقفهم موازيا تماما لموقف البهاء زهير
وابن مكنية وغيرهم أي كانوا ينشئون الازجال
الساخرة اللاذمة .

وبعضهم كان خفيف الدم جدا - ومثالهم
ابن سودون المصري الذي كان اماما مولعا

بالسخرية وقد وضع كتابه الشهير نزهة
النفوس ومضحك العبوس .

وفى هذا الكتاب نجد ازجالا ، ظاهرها ان
الشاعر يتعجب ويندهش لكن من ماذا ؟ انه
يندهش من ايسر الاشياء المعقولة . يقول مثلا

عجب عجب هذا عجب

بقرا بتمشى ولها ذنب

ولها فى بزيها لبن

يبدو للناس اذا خلبوا

من اعجب ما فى مصر يرى

الكرم يرى فيه العنب

والنخل يرى فيه بلح

ايضا ويرى فيه رطب

اوسيم بها البرسيم كذا

فى الجيزة قد زرع القصب

والناقة لا منقار لها

والوزة ليس لها قتب

لا بد لها من سبب

حزر فزر ماذا السبب

ويوصف ابن سودون بانه جحا المصرى لانه
كان يحب التنكيت والتهرج ويقول الحكمة
- ويرتكب الحماقات - اما انه جحا المصرى ،
فذلك لانه كان مشهورا بالتشنيع ، وهو نوع
حاد جارح من التنكيت .

ومثل من تشنيعات ابن سودون تشنيعه على
نفسه وقد تقدمت به السبن فقال :

ولما اذ كبرت بحمد ربى

وصار لمنتهى عقلى ابتداء

بقيت أقول بانه تنو تاته

نزهة . . . كخ . . . وأمبرم آء

ومثال آخر لتشنيع ابن سودون وكان يتشنع
على الصعايدة فى شكل رسالة - جواب - مرسل
من شاب صغيرى جاء الى القاهرة ليتعلم فكتب
على ظرف الخطاب ما يلى :

« يرسل ويصل ان شاء الله الى درينا
المحروس ببوابة

مفتاحها من السنط ، ويسلم ليد البيت :
ويطالعه الوالد »

أما الجواب نفسه فمضحك جدا يقول فيه
الشاب لابه :

« السلام عليكم عدد ما فى نخيل البلد من
أوراق وزبالة ، سلام كثير لا يسعه طبق ولا
طبقين ، أطول من حبل الزرافة ، والذي
اعرفكم به أنكم كنتم ليتع (يعنى ما زلتم)
بالحياة .

جوز وز فقس الصيف من ديك الوزه وكنتم
ارسلتم تطلبوا حبل تنشروا عليه الغسيل ،
وقلتوا لنا أنه يكون ثمانية أمتار لكن ثمانية
متر بالطول والا ثمانية متر بالعرض .

وكنتم قولتولى انى مراتى حيلة فلا تجعلوها
تولد قبل ما آجى واذا ولدت قبل ذلك ، فلا
يكون الطفل الا ولد فاهمين ! »

واستمرت روح الفكاهة والهزل جارية على
السنة شعراء العامية والفصحى الى العصر الحديث
وما دما قد ذكرنا ابن سودون - جحا المصرى
- وكتابه « نزهة النفوس ومضحك العبوس »
فهل نجد فى الظرفاء المحدثين شيئا بجحا المصرى
وكتابه المعروف ؟

هناك ظريف ساخر مهرج عاش فى القرن
الماضى والف كتابا هزليا شهيرا عنوانه « نزهة
النفوس » أما الرجل الساخر نفسه فهو حسن
الآلاتى الذى كان يسهر فى مقهى بالحلمية ،
وتدور حوله حلقة تضم الوجهاء ، والتجار
والظرفاء يستمعون الى اغانيه الهزلية ونكاته
وتشنيعاته وكان سريع البديهة جدا .

حدث مرة وكان حسن الآلاتى قد اصيب
بالعمى او سيمع رجلا يغنى اغنية من اغاني حسن
الآلاتى . - وكلما طرب الجمهور قال لهم هذا
الرجل الذى كان يقلد الآلاتى :

« شايقين انا زى حسن الآلاتى تماما وعلى
القوز علق حسن الآلاتى قائلا :

عفارم عليك يا بنى بس ناقصك العمى !

واضح ان روح السخرية كانت تبدو في اشعار الـ كلمات بعض كبار الادباء ، في القرن الماضي والقرن العشرين . في القرن الماضي نجد ان محمد عثمان جلال الرجل الذي ترجم مسرحيات مولير ومنها طيب برغم انفه ، وحدث انه كان قاضيا في عهد رياض باشا وفاتوه في الترقية فابرق الى رياض باشا قائلا :

الخير على الناس عم وفاض

وكل انسان استكفى

وبس نا يا عم رياض

الى وقعت من قعر القفة .

استمرت روح الفكاهة والسخرية والتشنيع في أفواه أدباء القرن العشرين منهم محمد البابلي وكان ضحوكا جدا ومسرف جدا ، ورهن أطيانه للبنك العقاري - وفي مرة من المرات كان صالح عبد الحى يغنى أغنيته المشهورة :

أهل السماح الملاح فين أراضيههم

فصرخ البابلي

في البنك العقاري

وهناك الشيخ عبد العزيز البشري ، وحدث ذات مرة « أنه كان ماشى لابس العمه والجبّة والقفطان واستوقفه رجل أمى وقال له : من فضلك اقرأ لي الجواب ده ؟ فقال له : يا ابنى لا مؤاخذه أنا ما اعرفشى أقرا .. فقال له الرجل الأمى : « بقى لابس عمه وما تعرفشى تقرا »

فوضع البشرى العمه فوق رأسى الرجل الأمى وقال له :

- دلوقت اتفضل انت اقرأ جوابك !

وهناك كثيرون بخلاف البابلي والبشرى ،

منهم الشاعر حافظ ابراهيم والذي كان شحنة من السخرية والتنكيت ، وكان أصدقائه كلهم

من الظرفاء مثله ومنهم امام العبد وكان أسود اللون . وفي ذات مره كان حافظ ابراهيم يسير مع امام العبد ، ورأيا سيدة جميلة جدا فقال العبد لحافظ :

- شايف الست الحلوة دى !

فأخذ حافظ امام العبد بين أحضانه وقبله قال امام العبد :

- ايه الى بتعمله ده

حافظ قال له :

- بابوس الأرض بين يدي الجمال .

وأشار حافظ الى امام العبد باعتباره أسود مثل الزفت المستخدم في رصف أرضية الشوارع .

ورغم ان أحمد شوقي أمير الشعراء كان له اعتباره ووقاره لم يكن بعيدا عن هذه الدائرة من الظرفاء وكتب أغاني بالعامية غناها محمد عبد الوهاب وكذلك شنع على رجل ظريف آخر اسمه الدكتور محبوب ثابت كان يركب سيارة قديمة فنظم شوقي أبياتا ساخرة يقول فيها - ويذكرنا بالبهـ زهير - قال شوقي :

لكم فى الخط سيارة

حديث الجار والجارة

إذا حركتها مالت

على الجنبين منهارة

وقد تحرن أحيانا

وتمشى وحدها تارة

ولا تشبعها عين

من البنزين فوارة

وفى مقدمتها بوق

وفى المؤخرة زمارة

وقد تمشى متى شاءت

وقد ترجع مختارة
قضى الله على السواق
أن يجعلها داره

ولكن ما هى العلاقة بين سخريات الظرفاء
المثقفين كالشعراء الذين ذكرناهم وبين السخريات
فى المأثور الشعبى ؟

هذه علاقة ذات اتجاهين ، فالشعراء والأدباء
والفنانين المثقفين الساخرين كانوا يستخدمون
نكاتا شعبية ، وتوريات شعبية ، وصورا
شعبية وكانوا يبتدعون صورا بلاغية ساخرة
تنتشر بواسطة المطبعة فى شكل كتب أو

مجلات مضحكة هزلية ، لا تلبث مادتها أن
تمتزج بنكات الشعب وسخريات العامة .

ومن الملاحظ ان المثقفين من الظرفاء وأهل
الفكاهة كانوا يلتزمون بطراز واحد أو طرازين
من الكلام : الشعر والنثر الفصيح القريب من
العامة أو العامى الخالص . ولكن كان بعضهم
يستخدم قوالب السخرية الشعبية ومنها قالب
الادباتية الذى برع فيه عبد الله النديم - ونشر
العديد منه فى أزجاله السياسية والاجتماعية
بالتنكيت والتبكيت . وكذلك استخدم
يعقوب صنوع فى صحفه أبو نظارة وأبو صفارة
وأبو زمارة والحاوى الكاوى الخ .



التراث الشعبى والأوبرا

صفوت كمال

ارتبط فن الأوبرا منذ نشأته بموضوعات من الأساطير والحكايات الشعبية أو بعناصر من التراث الشعبى لكثير من المجتمعات .. وكان فن الأوبرا بعناصره الفنية المتميزة ، المتكاملة ، من موسيقى وغناء وأزياء وديكور ، هو أفضل وسيلة للتعبير عن هذا التراث الانسانى العريق ، الذى يجمع بين الخيال وأحداث التاريخ أحيانا .. كما تتداخل فيه المعتقدات مع مفاهيم القيم العليا فى أحيان أخرى .

كما أن فن الأوبرا بتقاليدته الراسخة ، وعروضه الفخمة ، وثورته إخراجة الفنى ، يعطى للعمل المستوحى من التراث الانسانى ، إبهادا فنيا خاصا .

وكان افتتاح « دار الأوبرا » أو المسرح الكبير بالمركز الثقافى القومى بالقاهرة بعروض من فن « الكابوكى » اليابانى ، الذى قدم لأول مرة خارج اليابان ، تقديرا من اليابان لحضارة مصر ، وأصالة قيمها الثقافية والفنية ، كان هذا العرض هو تعبير آخر عن ضرورة التواصل الثقافى بين منابع الحضارة فى العالم .. وهذا العرض الفنى من المسرح اليابانى له خصائصه وتقاليدته فى فنون الأداء المسرحى والغنائى ، يحتاج الى معرفة تاريخية وفنية بأصوله وأشكال أدائه .

المحاولة للصعود بالحجر تخور قواه ويفشل فى تحقيق مسعاه .. وقد شارك فى هذه المسرحية الراقصة خمس راقصات ، وراقص فى عرض فنى حديث ، يخرج من اطار العروض التقليدية الى اطار العروض التجريبية .

كما قدمت فرقة باليه القاهرة عرضا دراميا آخر ، لنفس المصمم الألمانى « نوربرت سيرفوس » ، مستوى من ملحمة حلجامش البابلية القديمة .. وتدور أحداث تلك الملحمة الأسطورية حول البطل

ثم من المدة ٢١ - ٢٣ ديسمبر قدم مصمم الرقص الألمانى « نوربرت سيرفوس » عرضا راقصا دراميا على المسرح الصغير بالمركز الثقافى القومى ، مستوحى من الأسطورة الاغريقية « سيزيف » البطل الذى غضبت عليه الآلهة ، والذى ظل مستميتا وهو يدفع الحجر أمامه الى أعلى الجبل ، كما حكمت عليه الآلهة بفعل ذلك .. وكلما اقترب من القمة انزلق الحجر نحو سفح الجبل بقوة وسرعة .. ومع تتابع

جلجامش الذى يقوم برحلة يتعلم خلالها الحياة .

وكان لجلجامش صديقا يحبه هو أنكىدو . . وهو مخلوق أسطورى نصفه انسان ونصفه الآخر ثور . ويمثل أنكىدو الجانب الآخر من جلجامش ، ويسعى جلجامش فى رحلته الطويلة التى يتعلم منها أن الحرية لا تتحقق الا بمضى فاعلية الانسان .

وقد قدم هذا العرض مجموعة من راقصى فرقة باليه القاهرة بإشراف عبد المنعم كامل . وكلا العرضين سيزيف وجلجامش لهما طابعهما الخاص الذى يجعل من الرقص حوارا . . ويجعل من التعبير الدرامى حركة مسرحية راقصة .



مديرة فرقة الهند للرقص الشعبى

أما فى المدة من ٢٥ - ٢٦ يناير ١٩٨٩ قدمت فرقة الهند للرقص الشعبى عرضا لأنواع من الرقص التقليدى الهندى قدمته السيدة سميتا شاسترى وكذلك ألحانا من الموسيقى الشعبية والتقليدية قدمتها فرقة ماهيلا تالافاديا وقد قدمت السيدة « سميتا شاسترى » عدة لوحات من الرقص الهندى الذى يسمى توتشى بودى الذى يجمع بين الرقص الفولكلورى والرقص الكلاسيكى حيث يقوم الراقص عادة بمحاكاة التماثيل الهندية فى أوضاعها المختلفة التى تصور الآلهة .

وقد تميزت رقصات السيدة شاسترى ليس فقط بقدرتها الإيقاعية الحركية كأستاذة لهذا الفن التعبيرى الحركى ، بل أيضا بقوة التعبير الدرامى الذى يتمثل فى حركات الأيدي وإيماءات الوجه والرأس . . كما لعب الخلخال الهندى الذى يتكون من مجموعة جلاجل صغيرة تعطى رنينا إيقاعيا خاصا دورا فنيا فى إعطاء الحركات الإيقاعية وصوت الموسيقى المصاحب لهذه الإيقاعات طابعا فنيا متميزا .

كما شكلت الأزياء والحلى وأدوات الزينة ، وطريقة التجميل ، عاملا أساسيا ، فى إعطاء الحركات الراقصة بعدها التاريخى الفنى .

ففى الرقص الهندى تعتمد الراقصة أو الراقص الوقوف لحظة فى وضع خاص . . للتعبير عن مهارته فى القدرة على محاكاة وضع معين لتمثال معين من تماثيل أحد الآلهة الذى يعبر عنه فى رقصاته أو رقصاتها .

والرقص الهندى بطبيعته وأصوله التاريخية هو أداء درامى يحمل فى مدلولاته التاريخية ودلالاته الفنية دراما الشعر الغنائى المصاحب له كما يحمل فى مضامينه التعبيرية : دراما القصة الأسطورية التى يرويها الراقص أو الراقصة بالحركات الإيقاعية مع ما قد يرويها الراوى المصاحب للعرض من شعر وغناء .

وهنا تكتمل أمام المشاهد الرؤية الفنية الدرامية ، فيتحول الرقص الى دراما ، وتشكل الدراما من خلال حركات الراقصين . أما الفرقة

ويشير العرضان قضية هامة فى العروض الدرامية المجدثة عن أهمية استلهام التراث الشعبى فى الأعمال الفنية الجديدة وإلى أى مدى تكون حرية الفنان فى استلهام هذا التراث .

الموسيقية بآلاتها الشعبية والتقليدية ، فقد قدمت مجموعة من الألحان الهندية والايقاعات والآلات الموسيقية التي يرجع تاريخها الى عشرات القرون . وكانت في أدائها الفني تعطى احساسا عميقا بحيوية التاريخ الهندي . وكيف أن الفن بأصالة الراسخة هو التعبير المباشر عن ثقافة أي أمة .

ثم في السنة من ١٣ - ١٦ فبراير ١٩٨٩ قدمت فرقة أندونيسية عرضا رائعا لسبع رقصات شعبية من مناطق مختلفة من أندونيسيا وقد قدمت في كل ليلة ثلاث رقصات ثم بعد تقديم هذه الرقصات تقدم الفرقة عرضا فنيا متكاملًا عن ملحمة رامايانا الذي حمل عنوان « الملحمة الكلاسيكية لباليه رامايانا الكبرى »

وفي الواقع ان الرقصات التي قدمت قبل عرض هذا الباليه المستوحى من ملحمة «رامايانا» كانت مهمة جدا لتهيئة ذهن المشاهد الى نوعية وفنية الموسيقى والرقصات الأندونيسية .

ومن الرقصات التي أثارت انتباه الجمهور رقصة طائر « الميراك » الطاووس وهي من غرب جاوا وتؤديها خمس فتيات جميلات من منطقة بارهياغانا وهذه الرقصة تمثل حياة هذا الطائر الجميل بريشة الملون .

وقد قدمت الرقصات بزرقاتهن الرشيقة الدقيقة ، وبأزيائهن الحريرية الملونة ، صورة ولوحة فنية تشكيلية رائعة ، وكأن الرقصات مجموعة أنغام موسيقية متداخلة في تكوينات لونية .

كما أن الرقصات الأخرى التي قدمتها الفرقة (٤ فتيان وست فتيات) حملت لنا تعبيرات أخرى عن التراث الشعبي وألعاب الأطفال وأشكال الرقص من مقاطعات مختلفة في أندونيسيا .

والرقص الآسيوي بصفة عامة لا ينفصل عن التعبير الدرامي . فالموسيقى مع الرقص

مع الأزياء تعبر كلها معا عن الفعل الدرامي . فالرقص من بدايته الى نهايته يحكي شيئا . سواء أكان ذلك من خلال لوحة حركية واحدة أم من خلال مجموعة من اللوحات المتنوعة المتتابعة التي تخرج بنا من إطار المهارة في الأداء الحركي الفني ، الى مجال الأداء الدرامي الذي يتوسل بالحركة كوسيلة للتعبير عن موضوع محدد .

« ومن الملاحظ أن الرقصات الجاوية يقوم بأدائها رجل وامرأة حيث تقوم المرأة بحركات رقيقة ومقيدة ، في حين يقوم الرجل بحركات أكثر تحررا » بل ان الراقصة عندما تؤدي دورها لا يجوز لها أن ترفع قدمها الا في حالة قيامها بدور المشي أو الطيران . واذا أرادت أن تخطو خطوة ، فعلينا أن ترفع كعبها قليلا . واذا أرادت أن ترفع يدها فيكفيها رفع الكف . وعندما ترقص فهي تشن جسدتها على هيئة تسمح لها بالانحناء . أما الراقص فله أن يتحرك بحرية أكثر . »

وقد كانت ملحمة رامايانا ، بموسيقاها ورقصات وأزيائها واقعتها تعبيراً فنياً متكاملًا عن التراث الشعبي الأندونيسي . وتدور أهم أحداث الرمايانا - أي حياة راما - في الصراع بين راما ورافانا (الملك الشيطان) ووفاء « بهاراتا » شقيق راما . وكيف استطاع راما أن يخلص زوجته من أسر رافانا لها . كما رفض عشق « سورباناخا » أخت « رافانا » له . كما تروى الملحمة كيف عاون ملك القروء راما في الانتصار على رافانا . وكيف أعلن راما في النهاية طهارة زوجته التي أسرها « رافانا » الشيطان .

والمحمة غنية بالمواقف الدرامية والأحداث والصراعات وتعتبر من أكمل وأقدم الملاحم الإنسانية وتتكون من أربع وعشرين ألف بيت من الشعر مدونة باللغة السنسكريتية ومن المحتمل أن يكون الشاعر يوغسفارا هو الذي كتبها في أوائل القرن العاشر .

الموسم حتى الآن (مارس ١٩٨٩) بعروض من آسيا ، تشرف علينا فى اطار فنى يجمع بين أصالة الابداع وحدائته فى آن * وهى عروض تغاير ما اعتدنا عليه من عروض فن الأوبرا بصيغته الأوربية ، وطابعه الايطالى التقليدى . ولكن فى الأوبرا هو فى النهاية عمل موسيقى غنائى راقص .

ولكل شعب أسلوبه الخاص فى التعبير الموسيقى والغنائى والايقاعى الحركى

وملحمة الرمايانا فى تصويرها لحياة البطل رامافانها تصور مجموعة من القيم والفضائل التى يجب أن يراعيها الانسان فى حياته * * * وأهمهما « الوفاء » فراما وفى لأبيه ، وشقيق رامافى له * * ورامافى لزوجته ، يرفض عشق أخت رافانا له ، كما ترفض زوجته سينتيا عشق رافانا لها * * وتنتهى الملحمة بانتصار الخير « رامافان » على الشر « رافانا » .

وهكذا حفل برنامج عروض الأوبرا لهذا

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطرياً ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة لبنانية ، ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٠٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات : ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولاراً .

الراسلات :

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق
القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

لَعِبُ الْأَطْفَالِ الْفَخَّارِيَّةِ وَالْخَزَفِيَّةِ

وَانْعِكَاسُهَا عَلَى فَنُونَا الشَّعْبِيَّةِ الشَّكْلِيَّةِ الْمَعَاصِرَةِ

د. مَهَا مُحَمَّدُ النَّبَوِي الشَّال

إذا تتبعنا الحركة الفنية التشكيلية الشعبية في مصر القديمة نجد أنها لم تغفل ضمن تراثها المتشعب التعبير عن لعب الأطفال المستخدمة في ذلك التعبير من الخامات التي تختلف في درجات صلابتها وليونتها وقوتها وكذلك في يسرها ورؤيتها وقد راعى الفنان المصري القديم بأفقه الواسع ونظرة الثاقبة صلاحية اللعبة للاستخدام التعليمي والتربوي والاجتماعي ، وكذلك الظروف التي يحيط بالطفل ، كما وجه عناية خاصة الى انتاج اللعب التي تستثير اهتمام الأطفال بقدر أوفر والتي تدفعهم الى الرغبة في اقتنائها والتعامل المعنوي معها على أنها كائنات حية تلعب دورا فعالا في حياتهم اليومية وفي علاقاتهم الانسانية مما يقودهم الى الاحساس الاجتماعي والشعور بالمسؤولية ، كما أدرك أثر اللعبة علميا وثقافيا وتربويا في محيط الناشئ وفي ترابطه بأقرانه وأنداده .

يخضع للنظرية التربوية المعروفة ، نظرية الحل والتركيب ، مع حرصه في الوقت ذاته على الاحتفاظ بلعبه والاعتزاز بها والعمل على صيانتها من التلف والعطب ، وأصبحت اللعبة الفخارية والخزفية من أهم اللعب وأحبها وأقربها الى نفسه والى وجدانه .

لهذا عنيّت الحضارة المصرية القديمة بلعب الأطفال المنفذة بالطين وهو خامه مجلية ورخيضة وشديدة الصلاحية عن طريق التشكيل اليدوي فضلا عن أنها من أهم مصادر الاثارة لدى الطفل

وكان البعض يظن أن خامه الصلصال لا تصلح في انتاج لعب الأطفال حيث أنها بعد حريقها الاول (بسكوييت) قد تتعرض للكسر السريع أكثر من غيرها من الخامات الاخرى كالخشب والمعادن وانها تتعرض للتلف ، وأن هذا يتنافى وقبول الطفل للتعامل الطويل الاجل بهذه اللعب المنفذة بالصلصال . غير أن هذا الاتجاه الفكري قد ثبت بطلانه ، لأن الطفل بحكم تكوينه البدني والنفسى يميل عادة بفطرته الى محاولة التصرف الى المجهول ويحرص في الوقت نفسه كثيرا ما

(★) راجع : د. مَهَا مُحَمَّدُ النَّبَوِي الشَّال ، « لعب الأطفال الفخارية والخزفية في تراثنا الفني والافادة منها في

تعليم الحرف » ، رسالة دكتوراه ، كلية العربية الفنية ، ١٩٨٧ .

بعد مراعاة طبيعة تركيب هذه السطوح وما يناسبها من عناصر التصميم الحتمية .

٧ - الاقتصار على الاجزاء الرئيسية التى تقوم عليها صياغة اللعبة بلغتها التشكيلية وبالتالى التغاضى عن كل ما ليس بضرورة منها مع ابراز جوهر التلخيص الواعى حتى لا يتسرب الملل الى من يتعامل واللعبة التى يفترض فيها الجذب السريع والتأثير المباشر .

٨ - تجمع اللعب المصرية الشعبية التراثية القديمة بين اللعب الفخارية التى حرقت حرقة أولى (بسكويث) واللعب التى طبقت عليها بطانات حمراء وسوداء من جانب آخر ، ثم صقل بعض الاجزاء وترك أجزاء أخرى دون صقل ومن شأن هذه الاساليب أن تثرى عملية الانتاج من خلال هذا التعدد الذى يدعو الى التأمل والتفكير العميق .

٩ - تنطوى الاشكال والنماذج الفخارية والخزفية الشعبية فى مصر القديمة على وعى كاف ومعرفة تامة بالأسس والآصول التقنية والاساليب التشكيلية مع ارتفاع مستوى الاداء وانتقاء الهيئات وشماسك البناء ورسوخ الكتلة .

١٠ - لجأ الفنان المصرى القديم الى أنماط تشكيل المتلاحم والبعد عن الزوايا الحادة توفيراً للسلامة العضوية أثناء القيام بتداول اللعب واستخدامها حتى لا يتعرض الاطفال الى بعض الاخطار التى تنجم عادة من هذه الزوايا الحادة وهذا الأسلوب التقنى لم يغيب عن الفنان المصرى ووضعه موضع الاعتبار عند معالجته التقنية .

١١ - من خلال متابعتنا لطبيعة هذا التراث الممزوج بالملامح الشعبية المصرية القديمة فأننا نقع على مجموعات هائلة من القوالب المصنوعة من الفخار تصل الى أكثر من عشرة آلاف قالب فخارى بالإضافة الى بقية كبيرة من العجينة المعدة التى تصب فيها عالقة بجوانبها حيث كانت خامه الطين هى احدى المواد الهامة فى تاريخ التشكيل الفنى ذى الصيغة الشعبية نقرأ لجودتها وأيونتها وسهولة لصياغة التشكيلية لملاءمتها وسهولة معالجتها وصلاحياتها للأغراض التقنية الوظيفية فى حياة الشعب اليومية واحتياجاته الاساسية .

الذى يتخذها وسيلة للتسلية والتلهى واستغلال وقت الفراغ بما هو كامن فيه بالفطرة من قدرات ابداعية تنمو معه كلما خاض غمار تجاربه ومارس انتاجه العملى مما يمهده له السبيل لمعرفة بيئته التى تشتمل على هذه الخامه المحببة فيقبل على معالجتها برضا وقابلية وحماسة وشغف . وقد تم العثور على كثير من لعب الاطفال فى ثنايا التراث المصرى الشعبى القديم التى تسم انجازها بخامه الطين على هيئات متعددة الاشكال والهيئات تعبر عن أنواع مختلفة من فصائل الحيوانات والطيور والعناصر الآدمية ذات السمات الخاصة التى لها صبغتها الفريدة المتميزة التى تقوم على المحاور التالية :

● الملامح البارزة فى لعب الاطفال الشعبية المصرية القديمة :

١ - الرقة والبساطة فى تكييف الاشكال العامة للعب من خلال عنصر التعبير والاداء الفنى الذى يلتزم به الفنان المصرى القديم جريا على سجيته ووفقا لمثاليته .

٢ - المبالغة التى نلاحظها دائما فى بعض الاجزاء التى تكون لها أهمية خاصة لدى الفنان دون سواها فتخطى بالتركيز والايضاح وفى البؤرة الاساسية .

٣ - شيوخ الجوانب الرمزية التى يأتس بها الأطفال بخافه ويميلون الى سبر أغوارها وتلمس موعياتها .

٤ - ابعاد بعض التفاصيل الجزئية التى ليست فى مركز المنظور المباشر لدى الفنان ، والتى تغنى عنها النظرة الكلية الشاملة التى يتوخى الفنان ابرازها على حساب ما عداها من الاجزاء التى ليست محط بصره ولا محل بصيرته .

٥ - السعى الملئوس الى تأكيد الاوضاع المثالية فى اكمل صورها الجمالية واتمها .

٦ - العناية القصوى بتكوين الاشكال العامة ومضامينها ، وعدم اللجوء الى الحليات الزخرفية على سطوح اللعب الا حين تقتضى الضرورة ذلك

١٢ - ليس ثمة شك في أن هذه المجموعة من اللعب الشعبية كانت تحمل في ثناياها آثارا تربوية وتعليمية واجتماعية وقومية أمكن الكشف عنها أثناء تعامل الاطفال معها وتداولها بين أيديهم وفي مجالات الترفيه والترويح بما يترتب على ذلك من تعاطف وخبرة ومعلومات وسلوكيات وانطباعات خاصة .

● النتائج التي تنعكس على الاطفال من خلال صياغتهم للعبهم المفضلة :

١ - التوصل الى أعداد ضخمة من نماذج للعب متنوعة التصميم والهيئات والافادة من العناصر البيئية وموحياتها التي تشد اهتمام الاطفال وتشجعهم على تفصيلها واختيارها وعدم الاقتصار على أشكال محدودة متكررة ، في الوقت الذي نلمح فيها كفاءة الحرية التعبيرية والانطلاق من عقالاتها مع ثوابر السيادة التشكيلية القائمة على الاختزال الواعي والشخصية المتميزة الى روح التبسيط البليغ الذي يؤكد الصفات الجمالية .

٢ - اخضاع العملية التقنية التي يمارسها الفنان بالطرق والأساليب الجمالية والوظيفية المعبرة للعنصر المطروق وصولا الى هدف محدد مرسوم وغاية مقصورة لذاتها بالاسلوب السهل الممتنع القائم على الثقة بالنفس والثقة بالذات .

٣ - تحدى النسب المتعارف عليها في الاشكال والعناصر الطبيعية المألوفة ، واكتساب اللعب في تراكيبها الهيكلية ، وكسوتها الخارجية ، من وحى تفكير الفنان المبدع والطفل ، ويتجلى هذا في بعض المبالغات التي يجريها الفنان على بعض أجزاء من اللعبة وعلى سطوحها ارضاء لشعوره وايمانا بجذوى عمله الذي يمارسه وتحقيقا لرؤيته الداخلية المتعمقة وتجاوبا وما يراه بمنطقه وما يحسه بموازينه الذاتية .

٤ - السعي الحثيث نحو تأكيد الطابع الشعبي المصري النابع من طبيعة الحياة من حوله واستجابة لما تمليه البيئة من جمال شكلي متميز ، ومن نفحة تعبيرية لها خصوصيتها التي لا يخطئها النظر ، ولا يند عنها الحس المشتق من ثناياها ومن دلالاتها التعبيرية ، ومن فحواها الشعبي المتفرد بسماته وخصائصه .

٥ - شيوع الرمز والملمح والمجازية المحلقة من بين تلك الظواهر والنتائج التي تنبعث خيوطها وأضواؤها من لعب الاطفال الخزفية الشعبية التي تدور عادة في تلك المعاني والأخيلة الدقيقة التي تساعد الاطفال في تعنيق الادراك وتقوية الملاحظة وسرعة البديهة ونمو الفكر ، وهي أمور أصيلة في المكونات العامة للطفولة المتجددة في مسارها المطرد وآفاقها الرحبة ، وتلبية الحاجات اليومية التي لا محيص عنها في تكامل النفس الانسانية .

٦ - احداث المزاوجة المشروعة بين الأشكال الكلية والهيئات العامة مع ما تتطلبه أحيانا من قيم زخرفية مشروعة والتي تؤلف بينها الاحساس بالمضامين الكلية التي تتناول العناصر والوحدات الهندسية والعضوية التي تجمع بين جمال الهيئة وتناسق السطوح وتأكيد العلاقات بين الجزء والجزء الآخر من خلال البنية الشكلية العامة لاحداث التزاوج المعنوي والوصف لتحليلي بروح التضامن والتماسك والانسجام .

٧ - وضوح الرؤية في الجوانب الفطرية التي عاشت في أصلاب الشعب بصدقها وحيويتها وأمانيتها وتلخيص القيم التاريخية التي عاش في رحابها شعب مصر العريق على مر التاريخ الانساني الطويل ، ومن هنا تثبت الهوية المصرية الشعبية على مدار الزمن برغم الأحداث الثقيلة والمتغيرات التي تطرأ على المجتمع ، ولكنها مع ذلك تظل عملاقة وطيدة الأساس قوية الملامح « يهرم الدهر وهي في عنفوان » عن طريق ما تعطيه بسطاء وهي في عنفوان « عن طريق ما تعطيه بسطاء وسعة يدها بالقدرة على الاستمرار والدوام والثبات والحيوية .

٨ - عزف المصطفى القديم أهمية اللعب القضيوي في دنيا الاطفال فاتخذ منها أسلوبا يعتمد فيه على التربية المثالية والتوجيه الراشد الواعي وتمهدها بالحب والنماء ، وقدم منها الكثير من الأمثلة والنماذج الحية الطريفة وأتاحها لتكون بين يدي الاطفال ، حتى تظل أمامهم نورا وبراسا يهدي الى معالم الطريق ، فضيلا عن تنمية الجوانب

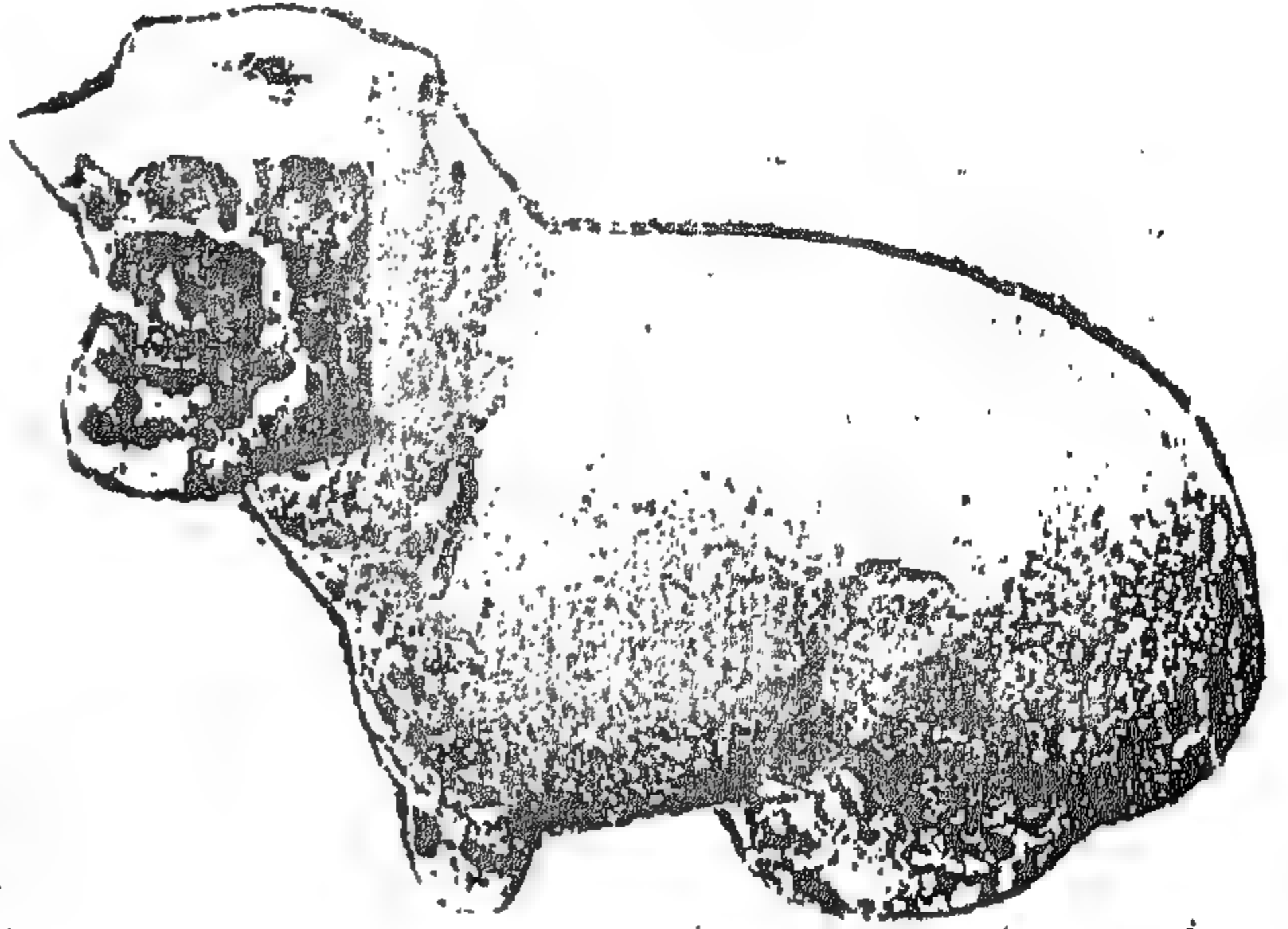
ومشاركة ايجابية ، وكل هذا يتم عن طريق هذا الوسيط الذى يمزج بين العنصرين ويربط بين الطرفين .

١٢ - نمو المعلومات النظرية والخبرات التقنية على خط متواز وعلى قدم المساواة من خلال الممارسات اليومية واستغلال عناصر البيئة أفضل استغلال ، بحيث يتسنى الجمع بين مقتضى العوامل التراثية بأصالتها وعراقتها ومتطلبات المعاصرة الصحيحة بجاذبيتها التى لا تخضع للعمل التقليدى الذى يقوم على الآلية والمحاكاة الفجة ، ومن ثم يكون أخذنا من الماضى سيادة وارادة مستقبلية مصحوبة بصياغة ابتكارية عصرية تتفق ووجدان الشعب وتتمشى واحتياجاته الراهنة .

● الأصداء والانعكاسات التى تتمخض عنها لعب الأطفال وأثرها فى طلاب الكليات الفنية المتخصصة :

بعد أن دامت الباحثة بعرض مجموعة من السمات التى تميزت بها لعب الأطفال الفخارية ، الخفية الشعبية التى تميزت بها الحضارة المصرية القديمة ، وكذلك النتائج التى أمكن الوصول اليها ، تنتقل بعد ذلك الى تحديد الوسائل والأسس والأساليب التى يتسنى استيعابها كدروس مستفادة من أجل هذه الغاية ، فقد بدأت بنفسها بمحاولة تقديم بعض النماذج للعب التى نفذتها شخصيا بأسلوب مبسط ثم عرضت تجربتها على طلاب وطالبات البكالوريوس بالكلية للدلاء بدلوهم فى هذا الدلاء من خلال خطة عملية سارت على النحو التالى :- تقديم بعض نماذج من لعب الأطفال الشعبية عن طريق جهاز عرض الشرائح المتضمنة لأنواع مغايرة من هذه اللعب مما أبدعها الفنان المصرى القديم للوقوف على مظاهرها النوعية واستلهاها لمعالم هذا التراث . وفى الخطوة التالية كلفت الباحثة طلابها

الخلقية والسلوكية بما يتولد عنها من ضروب العلاقات والشبائح الطيبة والاحساس بالود والاحترام والتعاطف ، وكانت بحق نبعا لأخيلتهم ومشارا لتفكيرهم ونبراسا يسرون فى ضوئه وعلى دربه بطاقة خلاقة وحماسة شديدة ، وذلك عن طريق العمليات التدريبية والممارسات العملية لبيت حبوب اللقاح المؤثرة فى ضمير الانسان المصرى والتواء مع عناصر بيئته المحلية .



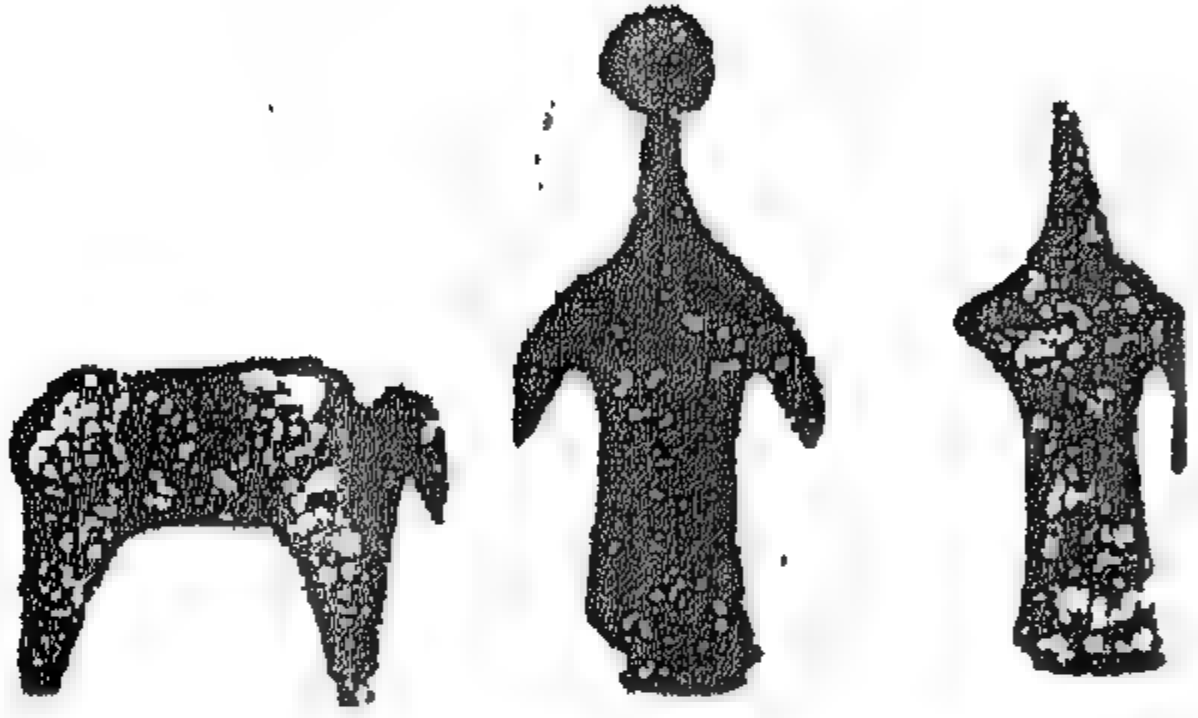
٩ - لم تكن الممارسة العملية وحدها هى بيت القصيد فى الحياة المصرية الفنية الشعبية ولكن كان التركيز على ما وراءها من خبرات تحصيلية ، ومن هنا التقى النظر بالعمل والتنفيذ بالفكر والأداء التطبيقى بالمضمون الثقافى ، وهنا يلتقى به الجسنيان الفكر النظرى الوعى الذهنى ومن ثم تتحقق الفائدة المشتركة كنتيجة حتمية فى هذا الاقتران .

١٠ - ركز الفنان المصرى القديم على التوفيق بين تمثيل المظهر الشكلى الجمالى مقترنا بالجواهر الوظيفى اثرى للمنتج فى شكله ومضمونه معا ، وهذا يتطلب جهدا خاصا غير عادى لتحقيق هذا التوازن بصورة متناسقة وبمنظرة مكتملة .

١١ - توافر المعانى والقيم التربوية التى ترتبط بكيان الفتاة من جهة وبالفنى من جهة أخرى فى تحديد نوعية اللعب الملائمة لكل منهما ، وتحقيق الوحدة والتآلف والتوافق والتجانس الفكرى الذى يقوم بين الطرفين ، وما يتمخض عن ذلك من تعارف وانسجام وتعاون



لعب فخارية لحيوانات وعروسة من تراثنا المصرى القديم
روعى فيها البساطة الشكلية والهيئات العامة والاطراف
التماسكة .



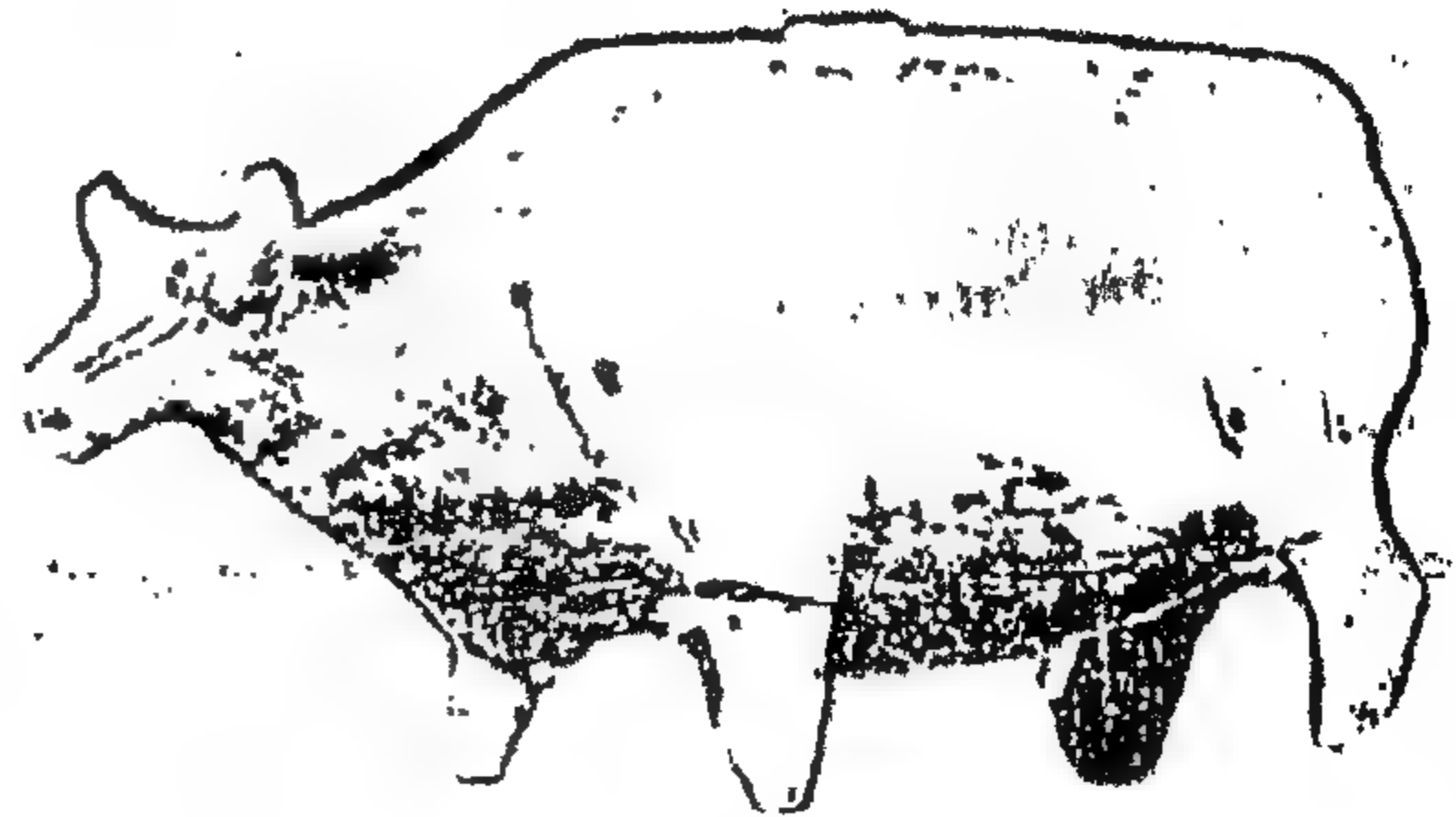
لعب حيوانية وبشرية بسيطة التشكيل - طينة محروقة
حريقا اول (يسكويت) من تراثنا المصرى الشعبى .



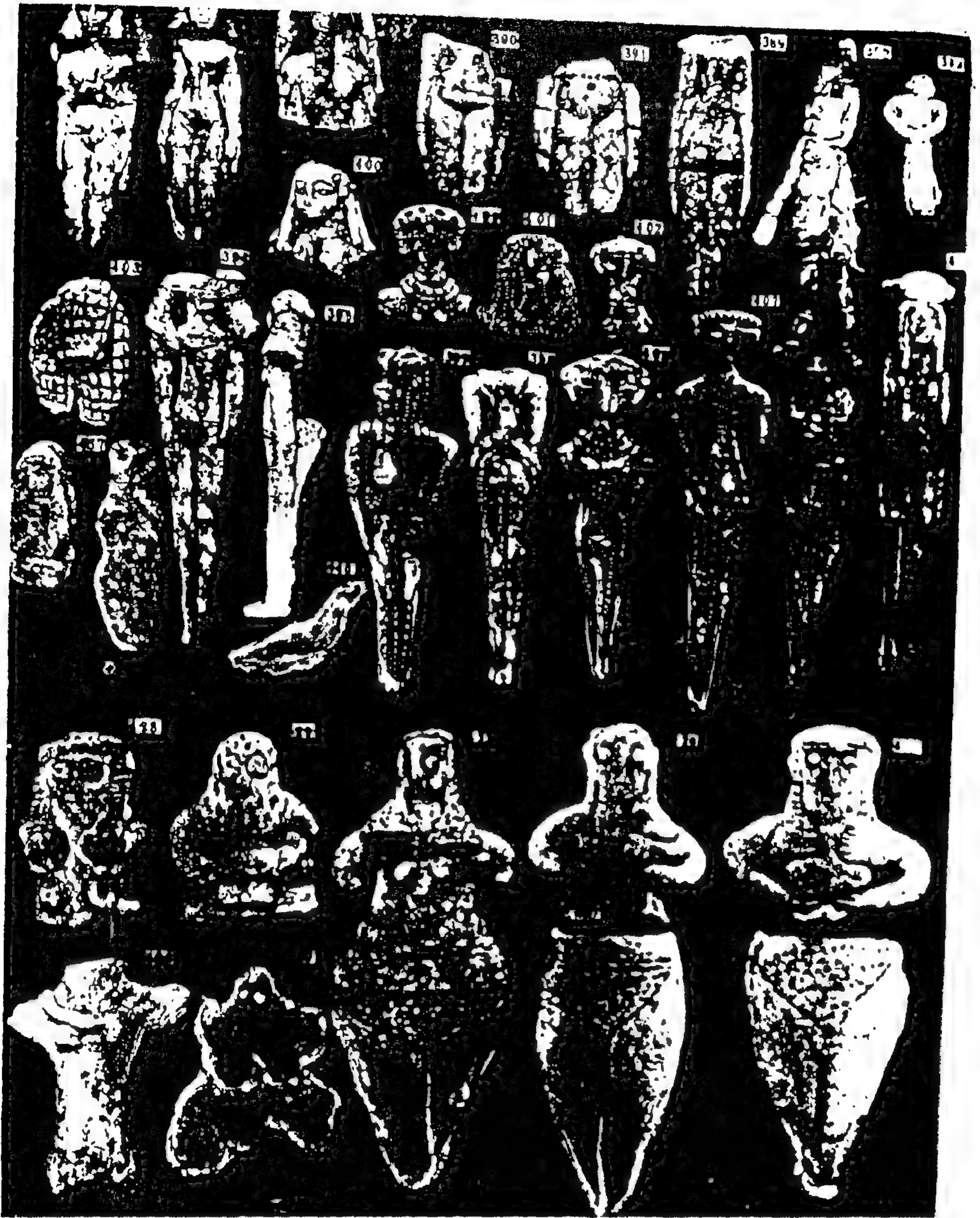
فخار محروق للعب اطفال على هيئة عرائس متعسدة
الاشكال والهيئات ويسودها التماسك والبساطة والتعبير الحى
من اصول التراث الشعبى المصرى القديم .



فى مسحة تجريدية واحساس بالكتلة مع الثبات والاستقرار .



فهد على شكل فخارى يمثل فى قوة تعبير كتلة واضحة
وهنا يلحظ دمج الحيوان والشخص بها ، كما يلاحظ ذلك
ايضا فى العرائس المصرية الشعبية .



احدى اللوحات التى وجدت فى مسؤلف « بترى » تحتفظن مجموعة من العرائس الفخارية ذات التشكيلات والتعبيرات المتنوعة .

بتشكيل عدد من اللعب التي تستمد مقوماتها ومواصفاتها كبداية أولى لما بعدها والتي يمكن بوساطتها الحصول على بعض النتائج المناسبة التي تعتبر عوناً على السير في طريق مشروع اللعب ابتداءً من التعليم الأساسي فالثانوي ثم يأتي بعد ذلك مجال الكليات الفنية المتخصصة التي تتبلور في بوتقتها هذه المستويات واكتمال نضجها وتهيئتها تهيئة صحيحة للانتشار على المستويين الكمي والكيفي في آن واحد .

ولا شك أننا نستطيع أن نواجه العمل الجاد في ميادين لعب الأطفال ذات الملامح البيئية الشعبية المصرية التي يمكن أن تواجه تيار

الزحف للعب الأجنبية التي تفد إلينا وتقتحم أسواقنا بعد أن تفرض وجودها . ومن ثم ينبغي لنا أن نقوم بجهد هائل لتحرير اللعبة المصرية من يرثي التقليد وأن نشجع على انتشارها واستثمارها على أن تجمع بين دقة الكيفية وطرح الكميات المناسبة ومجال التسويق السليم يمكن تنظيمه على هذا الأساس حتى يصبح أداة فعالة للاستثمار ورفع مستوى الدخل القومي بعد أن نهيئ لذلك دراسات تخطيطية محكمة تساعد في بلورة هذه الانجازات والنشاطات بما يتلاءم وحاجات الأطفال إلى هذه اللعب المحلية ذات الطابع المتميز والجاذبية المؤثرة في مجتمع اليوم ومجتمع الغد .

في تراثنا القبطي :

الحضارة الفنية القبطية من بين الحضارات التي لعبت دوراً ملموساً على أرض مصر في شتى المجالات الفنية التي كان من أبرزها فن الفخار والخزف بعد أن ترك الفنان القبطي بصماته الحية ولمساته القوية على الصعيد المصري الذي له تاريخه المجيد ومنزلته المرموقة في سجل التاريخ والفن العريق والتراث الأصيل، حيث ارتبط بالبيئة المصرية التي كانت لها خلفيتها ومظاهرها البارزة في المعترك الفني الحضاري وبخاصة ما يتصل بفنون الشعب المتميزة ولاسيما فن الفخار والخزف الشعبي الذي أحاول هنا أن ألقى عليه بعض الأضواء من خلال هذا البحث الذي بين أيدينا .

لقد كان أغلب هذه الفنون في الفترة الزمنية القبطية متوارياً بالحجاب داخل الأديرة حماية لها من تسلط الاجنبي ومن الدمار الذي يتهددها على أيدي الحكم الروماني واليوناني العاتى والاضطهاد الوثني المعروف للأقباط واعتبرت هذه الفترة إحدى المراحل الحضارية للفن القبطي الذي امتزج آنئذ بالأرض المصرية وبيئتها التي حفلت بالفنون التاريخية الأولى وكانت بمنزلة القبس الوهاج للأجيال اللاحقة ولكل الحضارات المتعاقبة والتي ترعرعت تحت سماتها فوق أديمها . واستمدت خصائصها وسماتها بوحى من حضارة مصر القديمة أولى الحضارات الانسانية ومنبع كل الهام فني خصب على أرض الواقع المصري الناهض .

وقد امتاز الفن القبطي بشعبيته الأصيلة التي تشوبها المسحة المصرية القديمة ومسحة رومانية ويونانية ، ولكنه تأثر بخاصة تأثراً ملحوظاً بطابعه المحلي الذاتي دون الفنون المسيحية الغربية الأخرى . وسرعان ما تحولت إلى أسلوب متميز له خصائصه وملامحه المستقلة وتقاليده وأعراقه من خلال أشواقه وحنينه لمقدساته الروحية ومعتقداته الدينية التي دانت له قطوفها وخضعت له عناصرها فتأثر بها تأثراً ملحوظاً .

ومن الجلي أنه خاض تجربة الانتاج اليدوي العملي في مجال الابداع الفخاري والخزفي والتي تمخضت عن انتاج الكثير من التحف والنماذج كالقدور والأطباق والدوائر المختلفة الأغراض وعلب الحفظ وأدوات الزينة وغيرها من التحف

مختلفة الاستخدام ، والتي حافظت على أشكالها وصيغها التنفيذية .

والذى يعنينا هنا هو تناول الفنان القبطى للعب الاطفال والدمى التى يتلهمون بها بالاضافة الى الوجوه التعبيرية والعناصر العضوية والنباتية وبعض النماذج للعب الحيوانية والطيور والثمار والاشكال الرمزية التى وجه اليها اهتمامه البالغ فى التعبير عنها وتشكيلها . وقد لعب فيها عنصر التحوير والابدال والتجريد ، وتجلت فيها مناحى التكييف بحرية وانطلاق مما يسلبها التشخيص الواقعى للابتعاد عن هيئاتها الطبيعية المنظورة المألوفة ، وجاء ذلك نتيجة اهتمامه بالجمع والاقتراس والتلخيص وهى الظواهر التى استمدتها من التقاليد المصرية الراسخة التى ضمنها فى معظم انتاجاته التى اتخذها عادة لخدمة أغراضه الحيوية فأبدع منها السلطين والمسارح والقصور والصفافير التى تعتبر حدى أنواع اللعب المميزة والمحبة للأطفال وكل هذه النماذج وغيرها موجودة ضمن محتويات المتحف لقبطى بالقاهرة ، وتظهر فى اللعب بخاصة بالقاعة رقم (٣٠) (فترينة رقم (٧) ومن بينها نماذج العرائس وتمائيل تعبر عن الامومة والفرسان والحياد وأدوات الزينة ونلمس فيها روح البساطة والتلخيص والحس الشعبى وهذه النماذج الطريفة لها أهميتها القصوى فى حياة الأطفال وتحظى بعنايتهم ويتعاملون معها وكأنها جزء حيوى لا غنى عنها فى مملكتهم وفى حياتهم ووجودهم .

● أبرز السمات التى تميز لعب الأطفال الفخارية والخزفية فى التراث الشعبى القبطى :

١- البعد عن الواقعية واللجوء الى التعبيرات التجريدية والميل الى الأسلوب الهندسى المبسط .

٢- نزوع الفنان الى الجانب الرمزي والايحاء باللمح من خلف الظواهر المرئية .

٣- مراعاة البساطة العامة فى الخطوط والمساحات والكتل وكرهية التعقيد إبعاد الملل

الأطفال وحرصا على تناول اللعبة بسهولة ويسر ومن اقرب طريق حتى لا يتعرض الطفل الى متاعب عويصة .

٤- الاعتماد على التعبير الحر ، والجري وراء ما يسمى « السهل الممتنع » وتقديم الفكرة السريعة .

٥- تجسد الروح الشعبية بجاذبيتها وسحرها فى لعب الاطفال التى أبدعها الفنان القبطى لارتباطه الوثيق مع أفراد الشعب وادراكا لحقيقة ميولهم وما يتوقون اليه من مختارات الاشكال الأثيرة الى قلوبهم وما يتفق وتطلعاتهم .

٦- قلة الاهتمام بما نسميه البعد الثالث والاقتصار على البعدين ، ومن ثم نلمس قيم الصياغة التشكيلية فى مظاهر (الريليف) البارز بشكل يلفت النظر وكأنه التشكيل المجسم الكامل لاستندرة .

٧- قدرة الفناو على تصوير الدوافع النفسية الكامنة واخراجها من حيز اللاشعور الى حيز الشعور ومن الباطن الى الظاهر .

٨- ظهور المسحة الدينية فى كثير من هذه المنتجات وما يسرى فى ملكها وينسج على منوالها من خلال تشبعها بالعقيدة والنزوع الى الزهد والتواضع .

٩- نستطيع فى يسر أن نحس روح التحرير من ربة الخضوع أو الذوبان فى شخصية الغير فدوافع الفنان القبطى تنبع أساسا من جوارحه ووجدانه وأطباعاته الا من بعض الاضافات التى يستعيرها بسيادة من أجل غاية معينة وهى هدف خاص .

١٠- يمكن القول بأن الفنان القبطى ترجمان صادق لشعبه ، فهو يهتم بلب الأشياء ويترك قشورها ، ويركز على كنه الموضوع ، دون حاجة الى الاستطراد فى تفاصيله الثانوية وكذلك الشأن عند صياغته للعب الأطفال فإنه يركز على جوهر اللعبة ومغزاها ومدى ما تحققه من أثر فى الطفل .

١١ - نحن نستطيع بكل بساطة وبكل يسر أن الاقتباس الذى يلجأ اليه الفنان القبطى انما يقوم أساسا على دقة الهضم وعمق الاستساغة ثم القدرة على العطاء من جديد ، هو بهذه المنزلة يغدو الحاذق المبدع المبتكر .

١٢ - ظهور « الصليب » كرمز أساسى فى كثير من الانتاجات الفنية القبطية وربما يبدو أحيانا على سطح بعض الأجزاء من لعب الأطفال ، وهذا يوازى علامة « عنج » كرمز للحياة عند المصريين القدماء .

١٣ - يركز الفنان القبطى على انتاج لعب الأطفال وبخاصة تمثيلية نلغرائس والدمى واللعب الإيحائية والفرسان الذين يمتطون صهوة الجياد وتظهر هذه النماذج بكثرة فى المواسم والأعياد الدينية لجلب المتعة والسرور خلال هذه المناسبات المسعدة التى تسود هذا المنحاح الاجتماعى الصحى الذى يسوده الصفاء والمرح والانطلاق من خلال هذا الواقع الاجتماعى .

● كيف نفيد من لعب الأطفال الفخارية والخزفية الشعبية ولادة الحضارة القبطية التشكيلية :

١ - محاولة تسجيل كل ما يمكن تسجيله من تراث لعب الأطفال الشعبية القبطية بالشرائح والملصقات وبخاصة ما يوجد منها فى المتحف القبطى بالقاهرة ، ومن أى موقع آخر كالاديرة وبعض مراكز التدريب والبحث العلمى ، على أن يتولى أساتذة الكليات المتخصصة ، وأساتذة التربية الفنية بمدارس التعليم العا عرض هذه الشرائح والملصقات وطرحها للبحث والمناقشة والتحليل الجمالى والنقدى لاستيعاب قيمها وأسرارها الفنية .

٢ - القيام بزيارات مسحية لتلك المواقع لرؤية تلك المنجزات التى تتعلق بلعب الأطفال على الطبيعة لاستجلاء معانيها وقيمها التشكيلية وأساليبها النوعية واتخاذها منطلقا لمسيرة حثيثة نامية وهادفة .

٣ - العمل على انشاء متاحف تعليمية بالكليات والمعاهد والمدارس التى تضم طرفا من

نوعيات لعب الأطفال الفخارية والخزفية تبدأ فى حيز محدود ينمو تباعا وتدرجيا بحيث يخضع لمقومات دراسية متتابعة ، وليس القصد منها مجرد الشكل أو التجميل العابر .

٤ - تشجيع الباحثين على اعتماد بعض المولفات التى تتناول بالدراسة والتحليل مجال فن الخزف وبخاصة ما يتصل بموضوع لعب الأسفل الفخارية والخزفية التى تعتبر من أهم الموضوعات الحيوية وأولها بالكشف عن أبعادها ، التى ما تزال فى ميسر الحاجة الى مزيد من الرعاية والعناية ، وكل جهد يبذل فى هذا السبيل يعد لبنة فى البناء الكبير الذى يجدر نشيده .

٥ - اهتمام المصانع التى تنتج الخزفيات بالقيام بتنفيذ بعض النعب الشعبية الفخارية والخزفية والعمل على طرحها فى الأسواق ، مع مراعاة توافر المواصفات الفنية والجمالية وتوخى التصميمات الجيدة التى تتسم بالجاذبية وقوة التأثير فى طبيعة الحياة التى يحياها الأطفال فى مجتمع اليوم .

٦ - اقامة معارض دورية للعب الأطفال بمختلف الخامات المناسبة على أن يكون من بين محتوياتها لعب منفذة بالفخار والخزف ، حتى نقدم لأبنائنا عن طريقها أمثلة طريفة تجذب انتباههم ، وتساعدهم فى عمليات الاختيار والمفاضلة ، وللوفاء بمتطلباتهم منها كعناصر حيوية شائعة تلعب الدور الخطير فى سياق حياتهم سلوكيا وأخلاقيا ومهاريا ودينيا وتعاونيا واجتماعيا وقوميا .

٧ - إتاحة الفرص أمام الطلاب على مختلف مستوياتهم الدراسية والتعليمية للقيام بتنفيذ اللعب الشائعة التى يتمثلونها ويؤثرونها ، ويعبر عنها تلقائيا من خلال التوجيه السليم الذى يأخذ بأيديهم وينشط أخیلتهم .

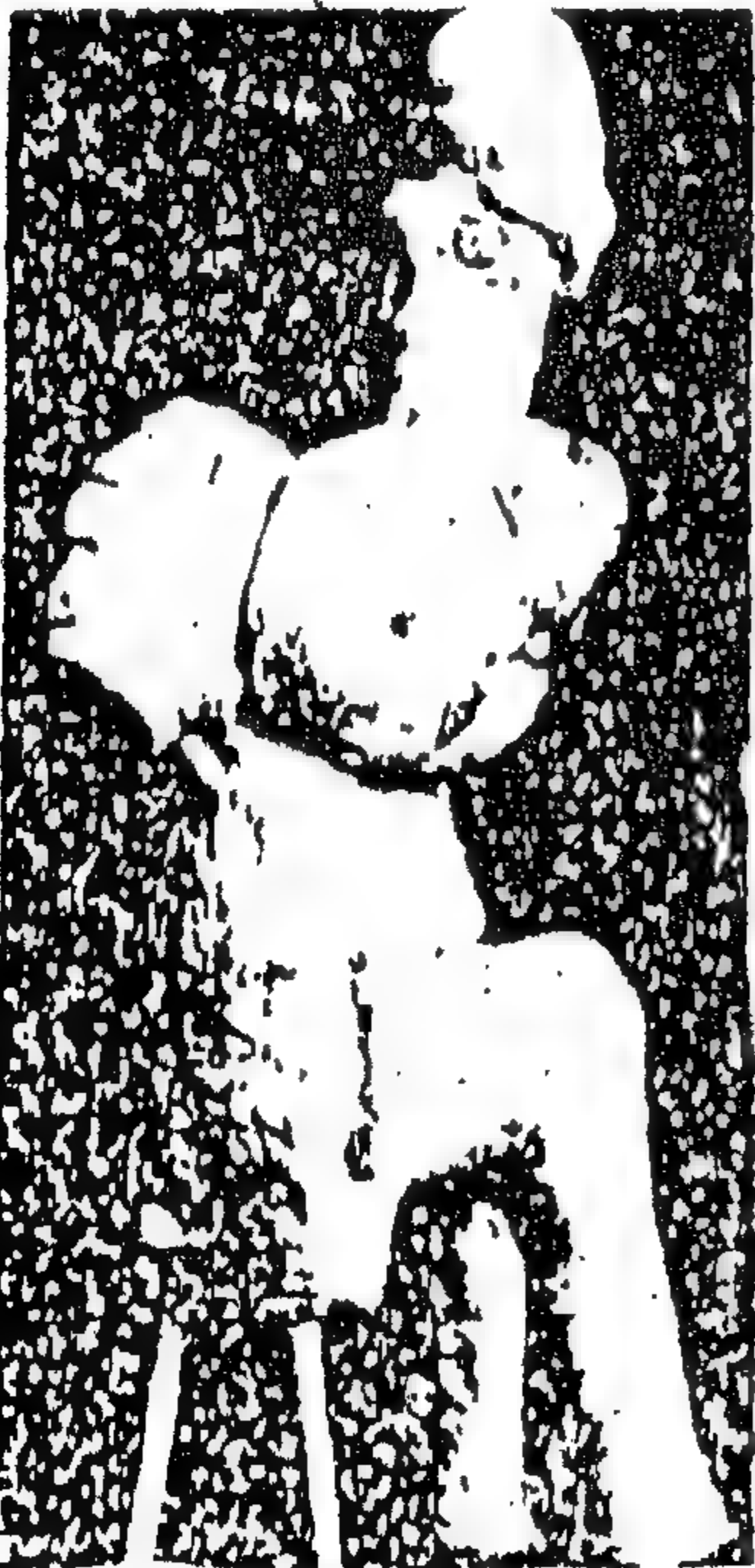
٨ - طرح مسابقات فنية دورية لانتاج لعب الأطفال بخامة الطين المحروق والمزجج ، مع تحديد بعض المسميات التعبيرية الرمزية التى تستلهم



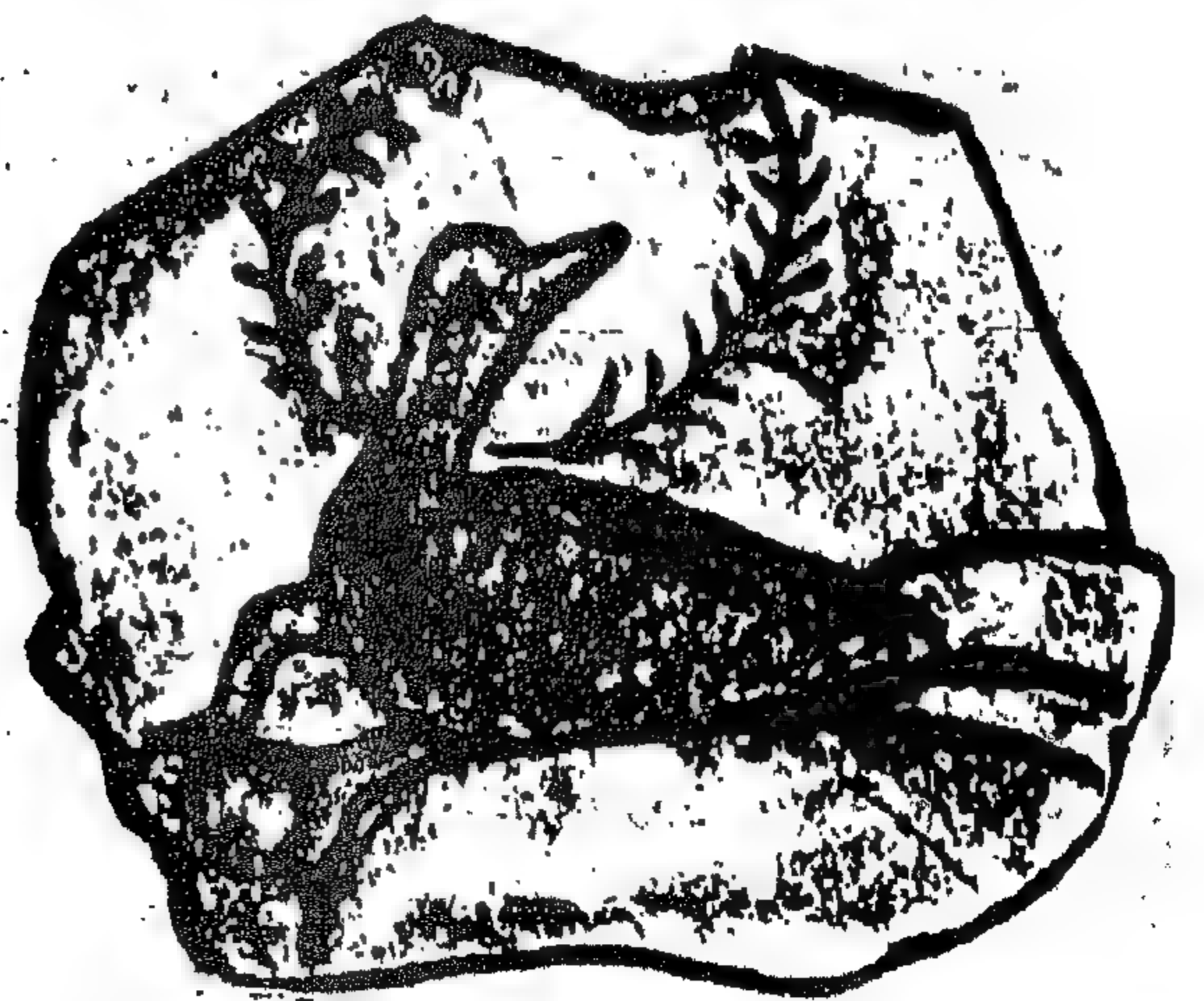
قالب فخاري (سلبى) على هيئة قديس بالمتحف القبطى
بالقاهرة وترى علامة الصليب على الصدر حتى يعايش الطفل
مثل هذه الرمزيات .



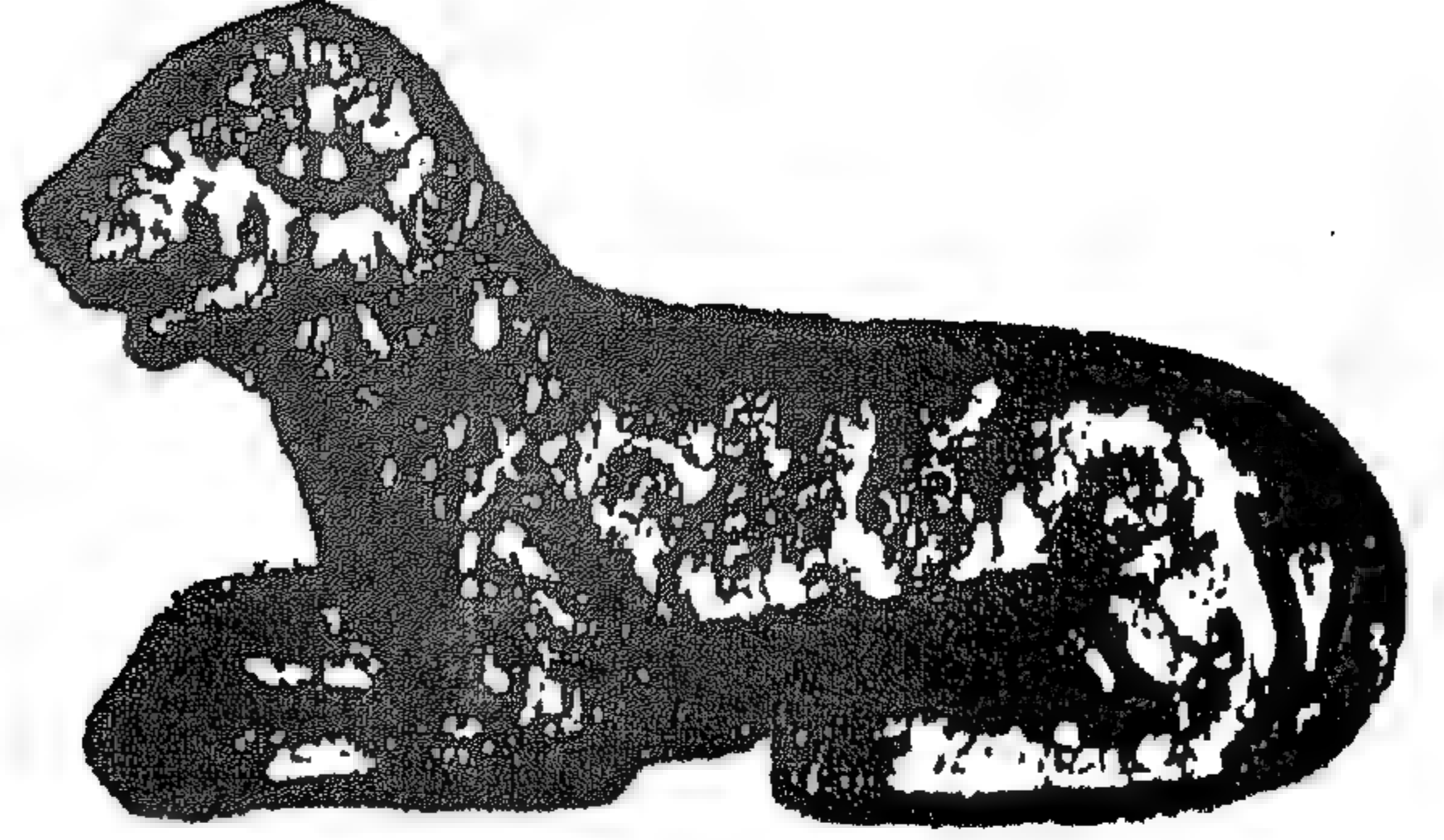
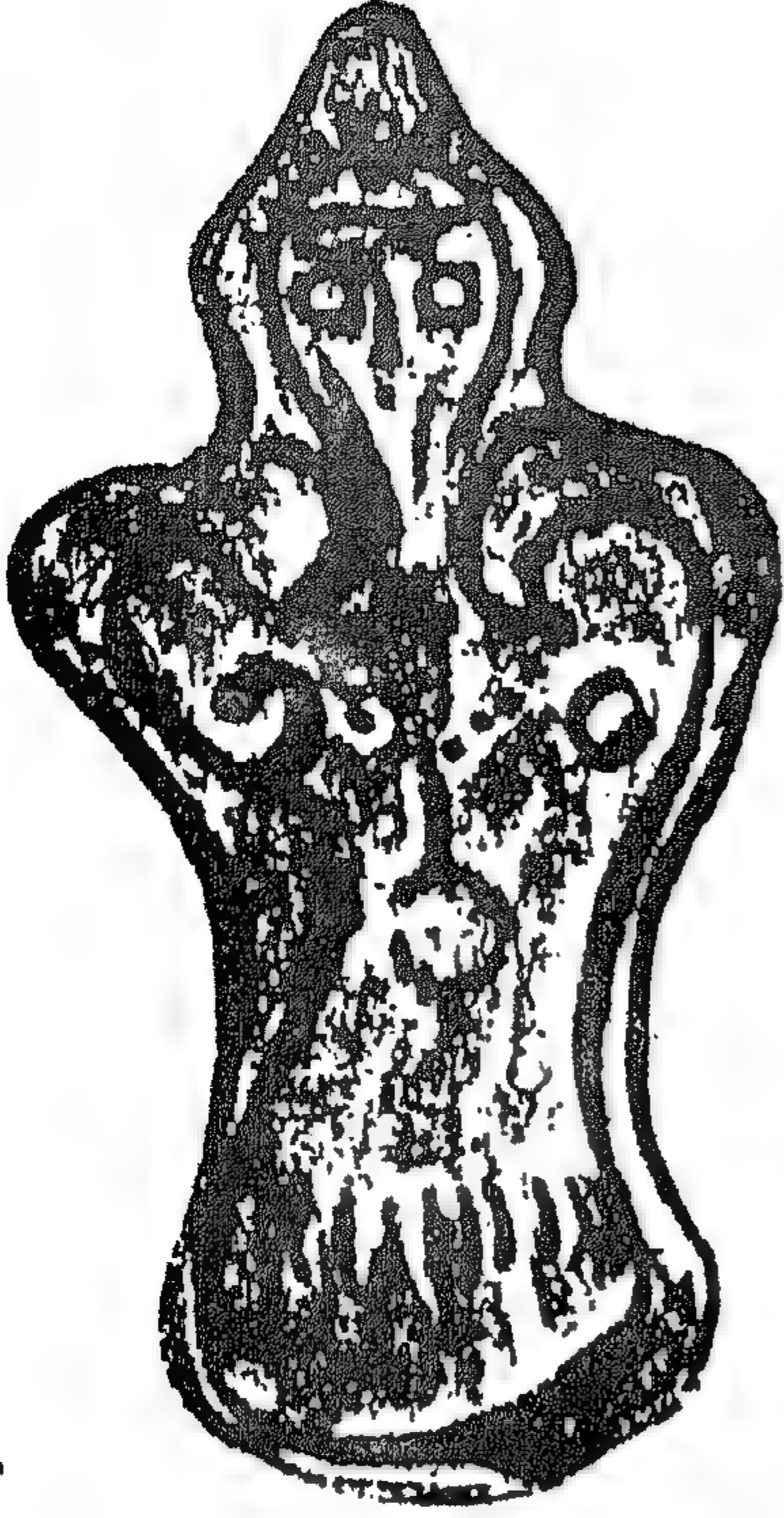
عروسة فخارية صغيرة من طينة حمراء وعليها بظانة
طينية بنية اللون بالمتحف القبطى بالقاهرة توحى هيئاتها
العامة بعلامة « عثج » المصرية القديمة التي تشير الى الحياة
والصليب المسيحي .



فارس على جواده من الطين الصلصال بالمتحف القبطى
بالقاهرة ، من حفائر منطقة ابي مينا قرب مريوط من القرن
٤ - ٥ ميلاديا ، ويوجه الفارس فى هذه الدميعة انتباه
الأطفال الى اهميته .

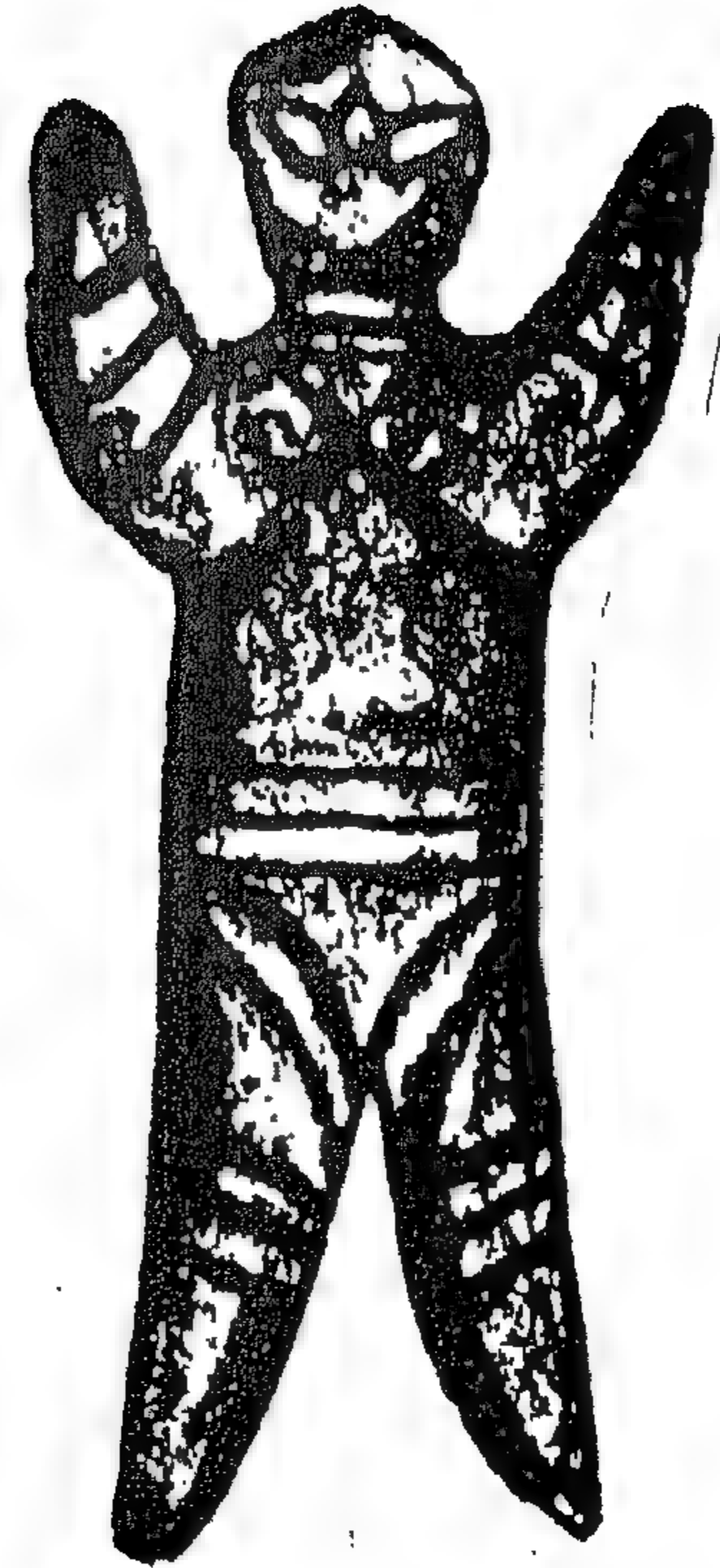


قالب فخاري يمثل طائرا يوجد بالمتحف القبطى بالقاهرة
حركة الطائر مسطحة بالتفاته حبة وسط ساق نباتي فى تصميم
متون .



دمية فخارية صغيرة الحجم تمثل أسدا بالمتحف القبطي
قاعة ٣٠ (فترينة ٧) تبدو فيها بساطة الهيئة والبعد
عن التفاصيل

قالب فخاري (سلبى) لعروسة بالمتحف القبطي بالقاهرة
وتشير مثل هذه القوالب الى تحقيق الانتاج الكمي في سهولة
ويسر .



عروسة فخارية بالمتحف القبطي بالقاهرة يلوح في يديها
ووجهها الدعاء والتضرع والابتهاال ويتجلى هذا المظهر في رفع
اليدين وخشوع الوجه .

دمية فخارية على هيئة اسد يتأهب للانقضاض بالمتحف القبطي
بالقاهرة تبدو فيها قوة الحركة وتلخيص في أعضاء الجسم
ومرونة الخطوط .

أشواق أفراد الشعب وتشعل حماسهم ونطاعاتهم من أجل مزيد من إضافات التنمية ومحاولات التجويد والتحسين .

٩ - الاكثار من حلقات التدريب التي تمكن الدارسين على اختلاف مستوياتهم من القدرة على استثمار مواهبهم ، وحفزهم على المضى قدما في مضمار هذا العمل بكل الجدية والصدق والتوق .

١٠ - أن تشتمل المناهج التعليمية الخاصة بمادة التربية الفنية على تأكيد الممارسة لهذا الفرع ضمن الفروع الفنية الأخرى تنشيطا لهذا

المجال ورفعاً لمستوى لعب الأطفال وتوجيه أقصى الاهتمامات في معالجتها ودفعها قدما للارتقاء بها في ضوء الطابع المحلي المميز .

هذه بعض الاتجاهات العملية التي أنادى بها وأطالب كل مسئول أن يبادر بتنفيذها واتخاذ الحلول العملية التي تقضى على أية صعوبات أو معوقات وفاء والتزاما بتبعاتنا نحو أبنائنا وفلذات أكبادنا ، وفي مرافقة هذا البحث مجموعة من صور النماذج التي تعبر عن أمثلة للعب الأطفال التي تتسم بالروح الشعبي من واقع التراث القبطي .

في تراثنا الاسلامي :

فن الفخار والخزف من بين الفنون التي ذاع صيتها وعمت شـهرتها في المجتمع الاسلامي القديم ، وعنى الفنانون المتخصصون أيما عناية خلال هذه المرحلة التاريخية التي ازدهرت فيها تلك الفنون ازدهارا كبيرا وتقدمت تقدما بعيد المدى على أيدي بعض الصفوة من الفنانين الخزافين الذين استقلوا بأساليبهم الفنية الراسخة التي عرفت بطابعها المتميز القائم على الوعي والتمكن ، والتفرد بالذاتية الاسلامية الفريدة .

نفسية وتربوية وسلوكية على الطفل ، وما يوفر له أسباب الاستمتاع واللهو البريء ، والترفيه الذي ينتج من تعامله مع لعبه المفضلة التي يقتنيها ومن بينها العرائس والدمى والتماثيل الصغيرة المفزعة كالغزلان والكباش وبعض العناصر الآدمية والهزلية - وتبدو هذه اللعب في صور تجريدية بعيدة عن سماتها الطبيعية المألوفة ، والبعد عن المشابهة والمضاهاة ، خروجاً من مأزق تقليد الخالق الأعظم ، ولكنه راعى فيها الاختيار البليغ في خطوطها وفي مساحاتها وعلاقاتها ونسبها الملائمة وتعبيراتها الحية الجذابة ، وركز فيها على النماذج الحيوانية والطيور التي كانت تعيش في هذه البيئة ، ومنها علاوة على ما ورد ذكره ، الصقر والأنب والضب والسحالف والديك والسمك وغير ذلك من الطيور كالوز الهدهد، وكان الفنان الاسلامي يحملها أحيانا ببعض الرموز التي يخلعها عليها فيصبغها بمعان خاصة لها

وقد بدأ الفنانون الاقدمون في العصر الاسلامي يتوفرون على بضاعة الفخار ثم تبعها فن الخزف الذي ساعد في انتشار هذا الفن ورواجه ورقه على أيدي المهرة من الخزافين الاسلاميين في أرض الواقع منذ العصر الطولوني والعصر الفاطمي والمملوكي وبرغم حرص الفنان على احكام التطبيق ودقة التنفيذ ، والسعى الى تحقيق جمالية الأشكال وطرافة الهيئات ، فانه ركز بخاصة على تلبية احتياجات الشعب ومواجهة مطالبه اليومية، فأنتج الأواني والأطباق والسلاطين والقصور والجرار والمستارج والأباريق وغير ذلك من النماذج والتحف الرائعة ، فانه لم يغفل في الوقت نفسه ضمن نشاطه الانتاجي أن يضع لعب الأطفال تحت رعايته واهتمامه ، فأجرى عليها التجارب المتعددة للوصول بها الى أعلى شأؤفنى ممكن ، نظرا لتقديره لمعنى الطفولة واحتياجاتها الحسية والنفسية ، وما يترتب على هذه اللعب من آثار

مدلولاتها في نفسه ، كما أنها تعكس قيما معنوية واجتماعية مختلفة ولجأ في تنفيذها الى روح التبسيط والاختزال بالغاء بعض التفاصيل التي لا يرى ضرورة لها .

وأدخل كذلك النباتات والأزهار وبعض الثمار في اطار هذه اللعب الشعبية والتعبير عن بعض الأساليب والتعاونيد السحرية والقصص الخيالية والأسطورية والملاحم التي تمتلئ بالكثير من العناصر المثيرة ومواقف البطولة التي لها صفة الجذب والاهتمام في حياة الشعب .

ومما ساعد في معالجة الفنان الاسلامي للعب الأطفال الفخارية والخزفية وجود مادة التنفيذ الخام بكثرة ، فضلا عن مهارة الفنان وتفوقه وقدرته الفائقة على عمق الخيال وسرعة التشكيل ذوو تردد ، ومن وراء ذلك كله طهارة الفنان وإيمانه وقوة عقيدته واعتبار أى عمل يقوم به انما هو حسبة لله تعالى ، وأنه وسيلة لخدمة أفراد شعبه ، وسعيا الى الوفاء بمراداتهم وحاجاتهم اليومية وبما يساير طموحاتهم وتطلعاتهم .

● أبرز الخصائص التي تميز لعب الأطفال في الفن الاسلامي فنا وتقنيا :

١ - تتسع رقعة الاعمال الفنية الفخارية في ابان الحضارة الإسلامية التشكيلية وبخاصة ما يرتبط منها بحاجات الشعب الاولى ، ومن بينها لعب الأطفال التي أنتجت بكثرة ملحوظة في العصرين الفاطمي والمملوكي ، ومعظم ما شاهدناه من تلك اللعب من الحجوم الصغيرة لسهولة تعامل الأطفال معها بالتناول المتاح والحركة والحمل والاقتناء . أما الحجوم المتوسطة فقليلة نسبيا بالقياس الى اللعب ذات الحجوم الصغيرة ، كما هو الحال أيضا بالنسبة للعب الخزفية المزججة ، وواضح أيضا أن هذه القطع تبتعد في صياغتها عن المحاكاة للطبيعة مع نزوعها الى التجريد المترن والمثلز الذي ينأى الفنان به عن الاغراب الممل والشطط الزائد .

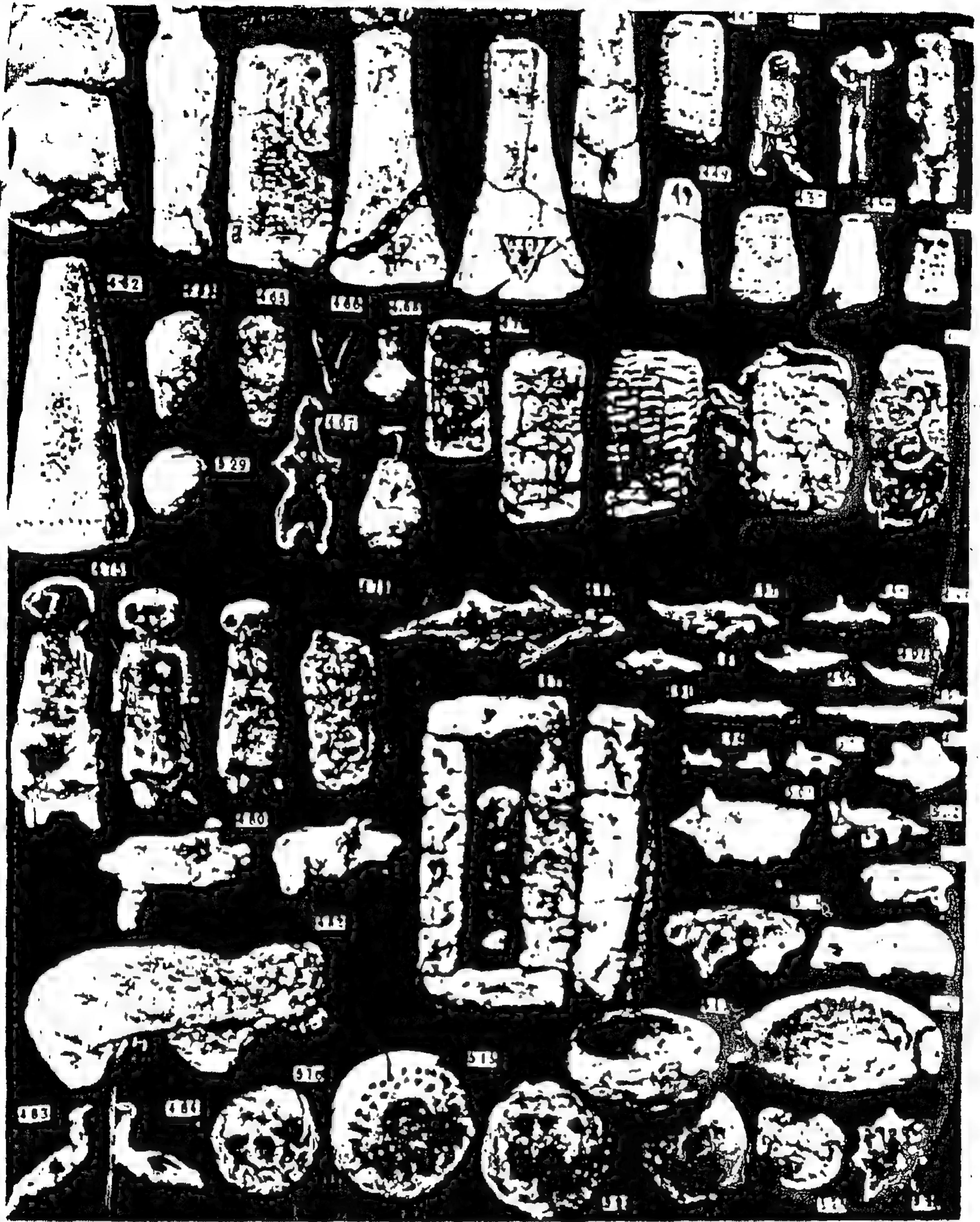
٢ - ركز الفنان الاسلامي على الجانب التعبيري القوي عند تمثله لمقتضيات اللعب مع إخضاعها لطبيعة الأطفال وميولهم واهتماماتهم

ببعض العناصر دون غيرها ، وقد تجلّى هذا التعبير في تمثيل اللعب الحيوانية والطيور والزواحف وبعض العرائس والدمى والأباريق والدوارق والصفارات وبعض النماذج الرياضية ونماذج الزينة وهي تتسم بالتلخيص والاجمال في أجزائها وهيئاتها العامة دون التفصيل والسرد، مع البعد عن حالتها الواقعية في الطبيعة المألوفة، مع عدم الاحتفال بالنسب الذهبية التي كان الشعب الاغريقي يدين بها ويلتزم بقوانينها . وقد استطاع الفنان المسلم أن يقدم إلينا روائع جمّة من هذه اللعب كالسحالف والكلاب والقطط والأرانب والكباش والجمال والحياد والمسارج وأدوات الزينة من الحلّ الشعبية ، والأباريق والقلل المزينة التي تستخدم في حفل سبوع الطفل وكذلك ما يرتبط بعالم الطيور التي لها رموزها الخاصة لدى الفنان الاسلامي .

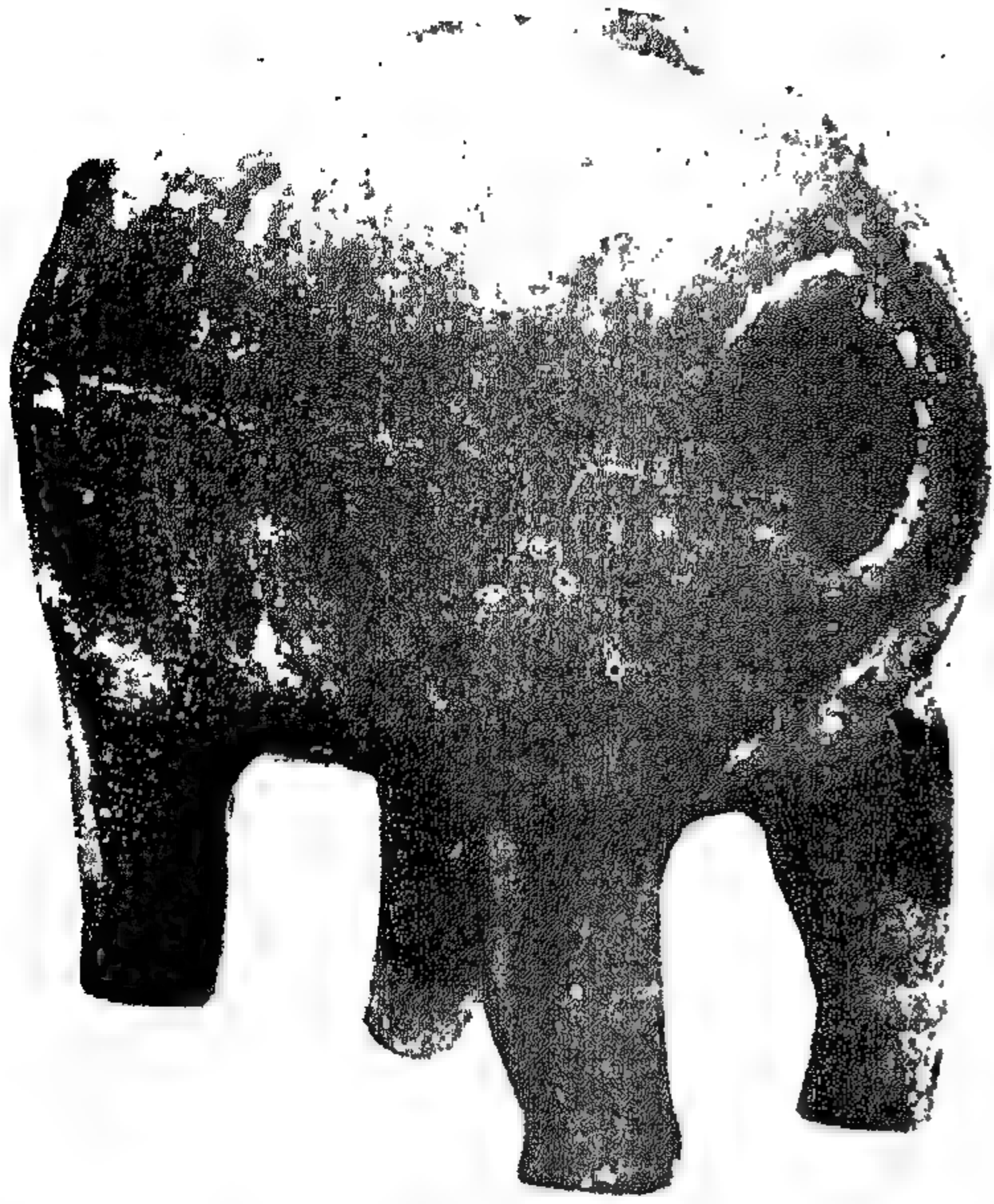
٣ - تتميز بعض هذه اللعب بطريقة التفرغ من داخلها حتى لا تتعرض للكسر عند القيام بحرقها حريقاً أول (بسكويث) ، أما البعض الآخر فلم يلجأ الفنان عند تنفيذها الى هذا التفرغ لصغر حجومها فتركها على هيئتها الصماء دون أن يصيبها خطر الحرق ، وتبدو أنها كانت تملأ بالماء ليتلهى بها الأطفال في سكب هذا الماء من داخلها بطريقة ترفيهية ، كما استخدمت الصفارات التي يلد للأطفال استعمالها لإخراج أصوات شجية موسيقية النغم من داخلها عن طريق النفخ وبذلك تتحقق لهم المتعة والانشراح النفسى باستخدامها على هذا النحو .

٤ - تواترت الأنباء بأن لعب الأطفال في العصر الاسلامي كانت تقام لها المهرجانات والاسواق العامة المحلية ، ولم يكن الأمر فيها مقصورا على أدائها كعنصر للترفيه فحسب ، بل كانت تستخدم كأداة لتعميق الفكر والتزود بالثقافة والارتقاء عن طريقها بالاخلاقيات والسلوكيات والمعارف العامة وثنشتهم تربويا واجتماعيا والوقوف على اجتهادات الفنانين في التوسع في أنماطها .

٥ - تميزت هذه اللعب بروح البساطة والتلخيص وخفة الروح فضلا عن توافر المعاني والقيم الرمزية التي يحلو لأفراد الشعب من خلال



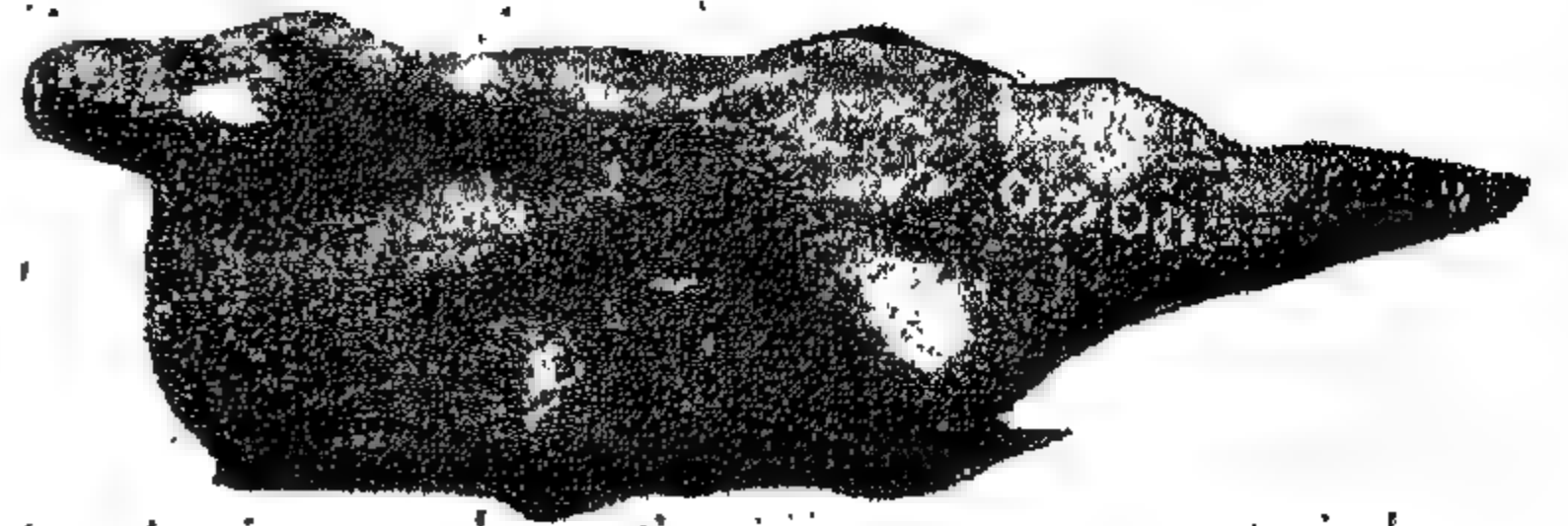
● احدى اللوحات التي لدمها الاثرى « بترى » في كتابه Mud Toys Made By children تحت عنوان
Objects of daily use وهي من عمل الاطفال تتضمن بعض النماذج ذات الاستخدامات اليومية تضم ما يزيد عن
٦٠ شكلا وتتضمن السمات التالية :
- تلقائية الاطفال في تعبيرهم الذاتي للعرائس والدمى والطيور والحيوانات وغيرها في بساطة ورمزية واضحة .
- يتبين ان خامه الطين ذات امكانية واسعة في مجال التشكيل والبناء مما يؤكد استجابة الاطفال لها .



● لعبة طفل على هيئة سلحفاة موجودة بالمتحف الاسلامى بالقاهرة من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى ، الشبكيل متكامل ومستقر منفذ بالطين الصلصال وعلى سطحه خطوط وتجاويف غائرة .

● لعبة طفل على هيئة فيل بالمتحف الاسلامى بالقاهرة من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى بهيئة تقوم على التلخيص والتجريد يتسم بالانزان والامتلاء والاستقرار مما يعبر عن جوانب رمزية .





● لعبة طفل من الطين الصلصال على هيئة جميسل ذى سنامين ويتميز بسهولة التعبير واستقرار الأرجل وسمايتها من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى .

● لعبة طفل على هيئة ضب ، وهى تجريدية معجبة منفذة بمعينة صلبة ، يوجد بالمتحف الاسلامى بالقاهرة من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى .

براءة التشكيل وتلقائية الأداء أن يحرصوا على أن تكون جزءاً أساسياً في محيط حياتهم وليست بالضرورة على هامش وجودهم .

٦ - حرص الفنان الإسلامى القديم على أن يضمن لعب الأطفال الشعبية خفة الروح وتوافر الجذب الجمالى الذى يغرى الأطفال بالاقبال عليها والتأثر بما تقوله اللعبة وأحداث المتعة النفسية والرضا والاطمئنان بشكل طبيعى لا تكلف فيه ولا افتعال .

٧ - اختص الفنان الإسلامى ببعض النماذج من اللعب التى عنى بتنفيذها باستخدام ما يسمى بالبريق المعدنى حتى تكتسب رواء ومظهرها فريداً . فالأطفال يميلون عادة الى هذا النوع الخزفى وتعتبر الحضارة الإسلامية أول الحضارات التى كشفت اللثام عن هذه العملية التقنية ، حيث تودى مهمتها عوضاً عن الذهب ببريقه الخلاب ، ويعتبر هذا النوع هو البديل عن استعمال الذهب فى بعض الاستخدامات اليومية والاستعمالات الحيوية مكلفة القيمة ولهذا العامل ناحيته الاقتصادية التى قام بحلها الفنان الإسلامى القدير بفكره الثاقب وعبقريته الفائقة .

٨ - تميزت لعب الأطفال الشعبية الإسلامية بأشكالها الطريفة المحببة التى تتفق ودنيا الطفولة كما تتشبع هياتها العامة بتناسب حجومها وتماسك أجزائها ، والبعد عن الزوايا الحادة تحت دواعى الاستعمال والأمن ، وهذه إحدى السمات البارزة فى هذا التراث من حيث توافر السلامة التقنية .

٩ - وجدت ضمن التراث الشعبى الخزفى الإسلامى أعداد غير قليلة من القوالب اليدوية ذات التصميمات والأشكال المتعددة الأساليب بما يساعد فى تحقيق فكرة الانتاج الكمى على المستوى العام فضلاً عن تحقيق المستوى الكيفى الذى دان به الفنان الإسلامى وأثر عنه .

● **النتائج العامة المستخلصة من هذه الخصائص والأفاد منها فى الحقل التعليمى والاجتماعى :**

١ - تهيئة الفرص المتتالية لتحقيق الزيارات المتجفية من أجل القيام بدراسات تستوعب كل ما يدور حول لعب الأطفال التشكيلية الشعبية فى الحضارة الإسلامية ، وبخاصة فى المتحف الإسلامى بالقاهرة حتى تقوى الصلة بين المدارس وبين هذا الجزء الحيوى من تراثنا الإسلامى ، والخروج بانطباعات من وراء المعايشة والرؤية الفاحصة المدققة .

٢ - عناية التعليم العالى والكليات الجامعية المتخصصة بإنشاء متاحف فنية بها ويخصص قسم بها للعب الأطفال الفخارية والخزفية لتحقيق عنصر التنمية والإضافة الباعثة على احياء هذا التراث بمنطق العصر وميول الوقت حرصاً على عدم زوال هذا الفرع الحيوى الذى له تأثيره المعنوى والتربوى والثقافى فى مجتمع اليوم ومجتمع الغد .

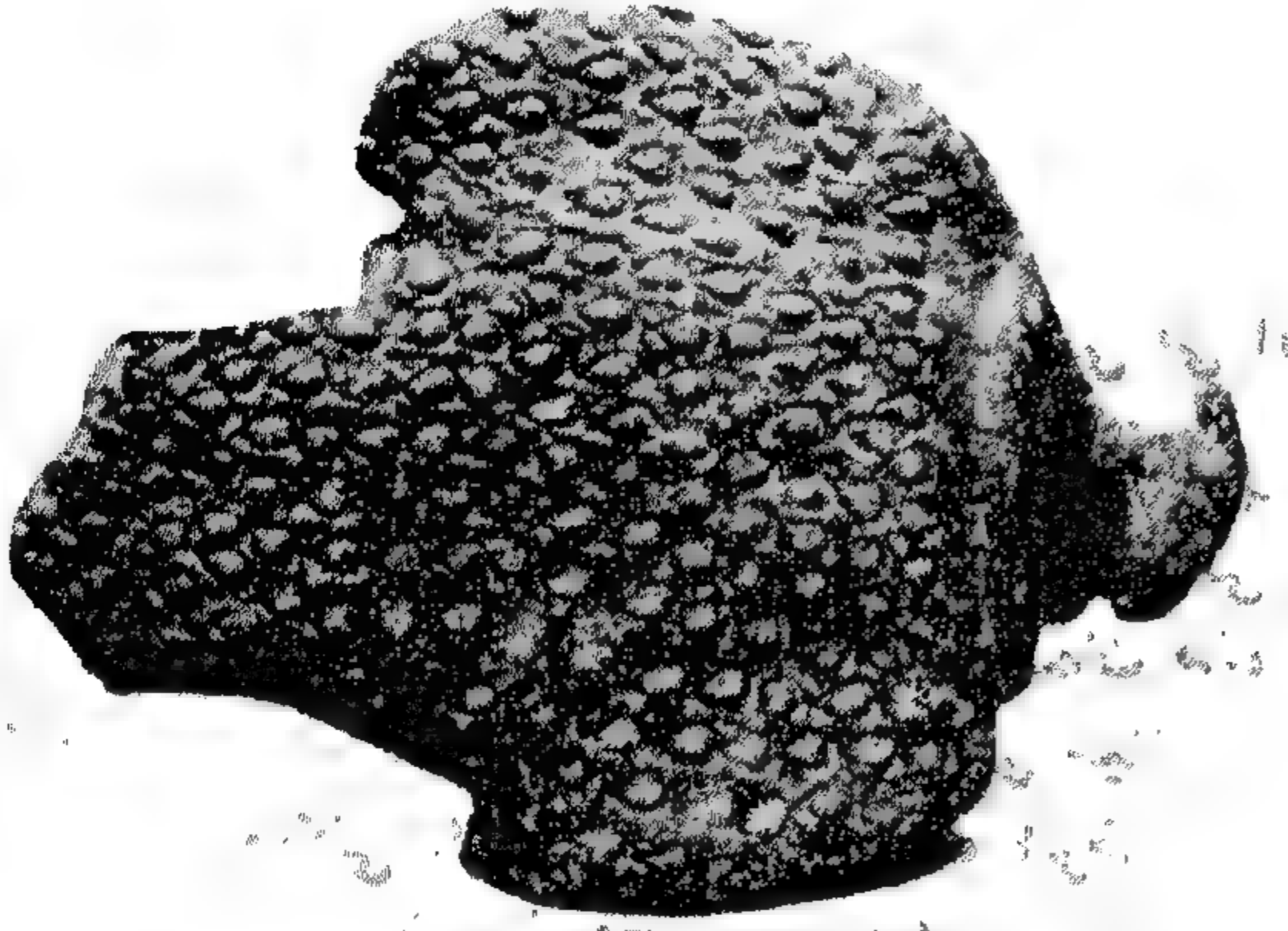
٣ - اذا كان الفنان الإسلامى قد لجأ الى عدم التعبير عن لعب الأطفال بمنطق الرؤية الواقعية التقليدية مؤثراً الروح والجوهر والانبعثات التلقائية الذاتية ، فينبغى لنا أن نفيد من هذه الطريقة فنفسح أمام الأبناء أفق التخيل واحترام الذات ، وعدم الغاء الشخصية الفردية ، حتى يأتى الحصاد مبرراً من الضعف والقصور ، خالصاً من العجز والمجاعة والتشابه والتبعية ، ومن هنا تتأصل بلعب الأطفال هويتها ومزاجها المحلى النابع من فوق ثرى أرض الواقع المصرى ، وأن نتخلص من عامل التقليد بعيداً عن ساحتنا الفنية بمواردها وعناصرها وأفرادها .

٤ - لابد للعب الأطفال أن توفر لها الجمع بين سلامه التقنية وعناصر الجاذبية فى شكلها الجمالى واختيار اللعبة وملاءمتها للزماو والمكان ومستوى الطفولة التى أعدت من أجلها ومن أجل متعتها وسعادتها وتشقيفها وهو واجب حتمى فى أعناقنا قبل فلذات أكبادنا .

٥ - على مستوى الساحة المصرية يمكن تقديم بعض نماذج من لعب الأطفال الشعبية التشكيلية تستمد أساساً من جوهر التراث الإسلامى مع إعادة صياغتها بأسلوب عصري معين على الفهم بالاصول والاسس التقنية والنظريات القابلة

دمنا نواصل التفكير فسيكون الطريق منهجا
امامنا لاحتراز النجاح المنشود والانتصار المحقق

٨ - تهيئة العرض امام القيادات المتخصصة
فى ميدان الفخار والخزف لتسجيل بعض الآراء
والافكار والتجارب التى تتناول هذا الفرع
بالدراسة الجادة والبحث التحليلى وبالتالى فيما
يختص بلعب الاطفال الفخارية والخزفية من
الوجهة العملية واصدارها فى كتب تعنى بهذا
الغرض من اثرات للعقول المفكرة وربطها للعلم
بالعمل ، ودفعاً للصفوف التالية من الدارسين
المتخصصين فى هذا المضمار الى السير على الدرب
وانتهاج سياسة الجمع بين كل ما هو نظر وكل
ما هو عمل .



٩ - عقد حلقات تدريجية دائمة داخل مراكز
التدريب الملائمة للراغبين فى دراسة هذا الفن
دراسة علمية وفنية وتطبيقية ، ترمى الى تنشيط
مجال التجريب وتعميق الخبرات على أن تكون
نظرتنا الى التراث نظرة استيعاب وهضم من أجل
التشخيص ورفع مستوى الأداء والاستلهام الروح
الشعبية من جذوره الأولى والانتقال بها الى آفاق
متجددة تنفق لميول الوقت وروح العصر العصر
بمطالباته وطموحاته وآماله

للتطبيق بنجاح فى هذا المضمار وبذلك نكون
قد آقمنا جسرا منيعا بين رواد الحركة فى مجال
الانتاج الفخارى والخزفى ، ونربط الاسلاف
ونسجها فى ملحمة الانتاج المعاصر عن طريق
بعض المصانع المتخصصة فى هذا المجال ، وبذلك
نكون قد أخذنا من الاسلاف وربطنا بين الرواد
الممارسين من الاوائل والمعاصرين فى وحدة صامدة
مؤتلفة .

٦ - إقامة المعارض والمهرجانات التى تقدم
فيها عروض من انتاج لعب الأطفال الفخارية
والخزفية على المستويين المحلى والعالمى حتى تتميز
الاشياء باضدادها ، ونعرف مواقعنا بالنسبة
لغيرنا على ألا يشدنا البريق الاجنبى ويبعدنا عن
حقيقة بيئتنا الغنية أصلا بعناصرها ، ولا بأس
هنا من الاقتباس على أن يكون اقتباسا بناء دون
أن يفرض نفوذه أو سلطانه ، بل يكون من
العوامل المساعدة فى تأصيل طابعنا واخراجنا
من دائرة الانغلاق الى ساحة الانطلاق ، وأن
تكون لنا السيادة وسلطان الاختيار والتقرير
المصير ، بما يتجمع لدينا من رصيدة خنجم معز
بالاصالة والحيوية والقدرة على اليزل والعطاء
القادر المؤهل والمدعم بما ينطوى عليه من بلاغة
الأداء وسمو الروح وقوة التعبير بحتمالية ووظيفية
ومعنوية .

٧ - هناك نوعان من اللعب بالنسبة للعب
الاطفال بالذات : نوع يتميز بالقبائل ونوع
آخر يتميز بالحركة ، وربما يكون لعامل الحركة
قوة الجذب والاستهواء والسحر والاثناس ،
وقد قامت الباحثة باعداد مجموعة من اللعب
بالطين ، فى الوقت الذى كان الطين فيه
الاستحالة التنفيذية بالنسبة لهذا النوع ، وتلك
عملية ليست مبتدرة بلقيديا والمهم هو أن يوضع
هذا النوع الى الميدان التجريبي ، فبالبحر
وحذف الاخطاء يمكن التغلب على أية معوقات قد
تشكل عقبة كأداء فى سياق هذا التنفيذ .





محمود مصطفى عيد

أولا : عملية التواصل الثقافي في الابداع الشعبي :

تتميز المآثورات الشعبية بأنها تعبير عن موقف الانسان المصري تجاه تجربة الحياة على أرضه ، عبر حقب التاريخ في تواصل ثقافي حي مع غيره ممن عاشوا عبر الزمان . ولذلك فإن أهم سمات هذه المآثورات : الحيوية ، الاستمرار ورغم كآبده المصري من متغيرات في حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ويكفي الإشارة الى الوحدات الزخرفية التي تزين القلل حيث يضم التراث الاسلامي نماذج فريدة منها ، تلتقى مع براعة الفنان المصري .

وحيثما يستحيل التجسيد بالصورة على الجدران تتحول الصورة الى كلمات مكتوبة ووحدات تجريدية تعبر عن ما يريده الانسان ويتم ذلك من خلال بناء فني خاص .

ثانيا : العلاقة بين الفنون المصرية يؤكد استمرارية وتواصل موكب الفن :

لعل أول ما يبرز للباحث في الانتاج الفني أن هناك علاقة بينه في التصميم وكذلك في طريقة التنفيذ ، للأعمال التطبيقية المختلفة ، وكل النتاج الحضاري الفني عبر التاريخ قد صبغ وتأثر بفلسفة الانسان المصري من حيث عمق ايمانه وتوحيده بالله . وقد قام الفن القبطي الى حد كبير على التقاليد الفنية الموروثة من قديما المصريين . ويعتبر هذا الفن حلقة اتصال بين الفن المصري القديم والفن الاسلامي فهو متصل في أوله بالفن المصري القديم وفي آخره بالفن الاسلامي .

ثالثا : الملبول الشعبي للرسمومات والزخاف :

تعتبر الحرف والصناعات وفنون التشكيل من طرق الفن الشعبي ، بجانب منفعتها فإنها تعبر عن العقيدة وتصور المواقف ومن هنا يمكننا أن نقول ان

خصائص الرمز في الفن الشعبي هندسي وتجريدي نابع من البيئة بعيدا عن المقاييس المقننة للفن الاكاديمي . ومثال ذلك الرسومات الجدارية الخاصة بالحج .

رابعاً : أنواع الزخارف الاسلامية ومدلولها الشعبي :

يعتمد الفن الاسلامي على دعامتين هما : التجريد ، الرمز ، فالتجريد هو تجريد مطلق ولا نهائي قائم على قوانين الايقاع الرياضية والرمز يتضح في ما تحتويه العمارة من أشكال هندسية لكل منها صفاته الرمزية التي تميزه عن غيره .

يحد كل واجهة شريط زخرفي قوامه طبق نجمي اثني عشرى متكرر بالتبادل في تكوين زخرفي هندسي من تحويرات ورقية في تتابع رأسي (صورة ٥) .

٢ - تاصيل بعض الأساليب الزخرفية المستمدة من فنون أخرى غير الفن الاسلامي :

شكل (١) : (انظر الصور والأشكال)
وهي وحدة زخرفية تتكرر كمجموعة داخل اطار الضفيرة وتزخرف الاطار حول أبواب البلكونات .



شكل (١)

لاحظ الحية البارزة المتكررة داخل الاطار الاوسط بتاج الصود كما في الرسم التوضيحي .

وفي المنزل الذي نتناوله بالدراسة نتبين مدى ثراء هذه المنازل الشعبية بفنوننا التقليدية وتراثنا الحضاري ومدى الحاجة الى الحفاظ على هذا التراث الفني الذي يتعرض للاندثار .

خامساً : دراسة تحليلية للعناصر المعمارية والزخارف ومدلولها الشعبي :

١ - التوصيف العام للمنزل :

يتكون المنزل من ثلاثة طوابق بارتفاع حوالى ١٨ م وله واجهتين ، واجهة قبلية رئيسية بعرض حوالى ٩ر٢٥ م هذا ويقع المدخل في الواجهة الجانبية ، ويتميز المنزل بواجهات ذات مشربيات على الطراز المملوكي .

- الواجهة الرئيسية :

يتوسطها برج يبدأ من الطابق الأول لنهاية الواجهة يزينه ثلاثة مشربيات صورة (١ ، ٢ ، ٣) ، تبرز مختلف أنماط المشربيات المملوكية ، والمشربية في فكرتها هي وسيلة من وسائل خفت الاضاءة في العمارة الاسلامية وتصميمها عبارة عن تقسيمات هندسية متناسبة ومتناغمة ويوجد بها أجزاء بارزة وأخرى على شكل مجسمات هندسية منتظمة والتقسيمات الموجودة بأعلى المشربية على شكل حشوات من الخرط شكلت حباتها لتعطي كتابات أو وحدات زخرفية اسلامية أما الموجودة بالجزء السفلي فهي عبارة عن حشوات خشبية بارزة صيغت في أنماط متكررة قوامها وحدات هندسية لا نهائية .

- الواجهة الجانبية :

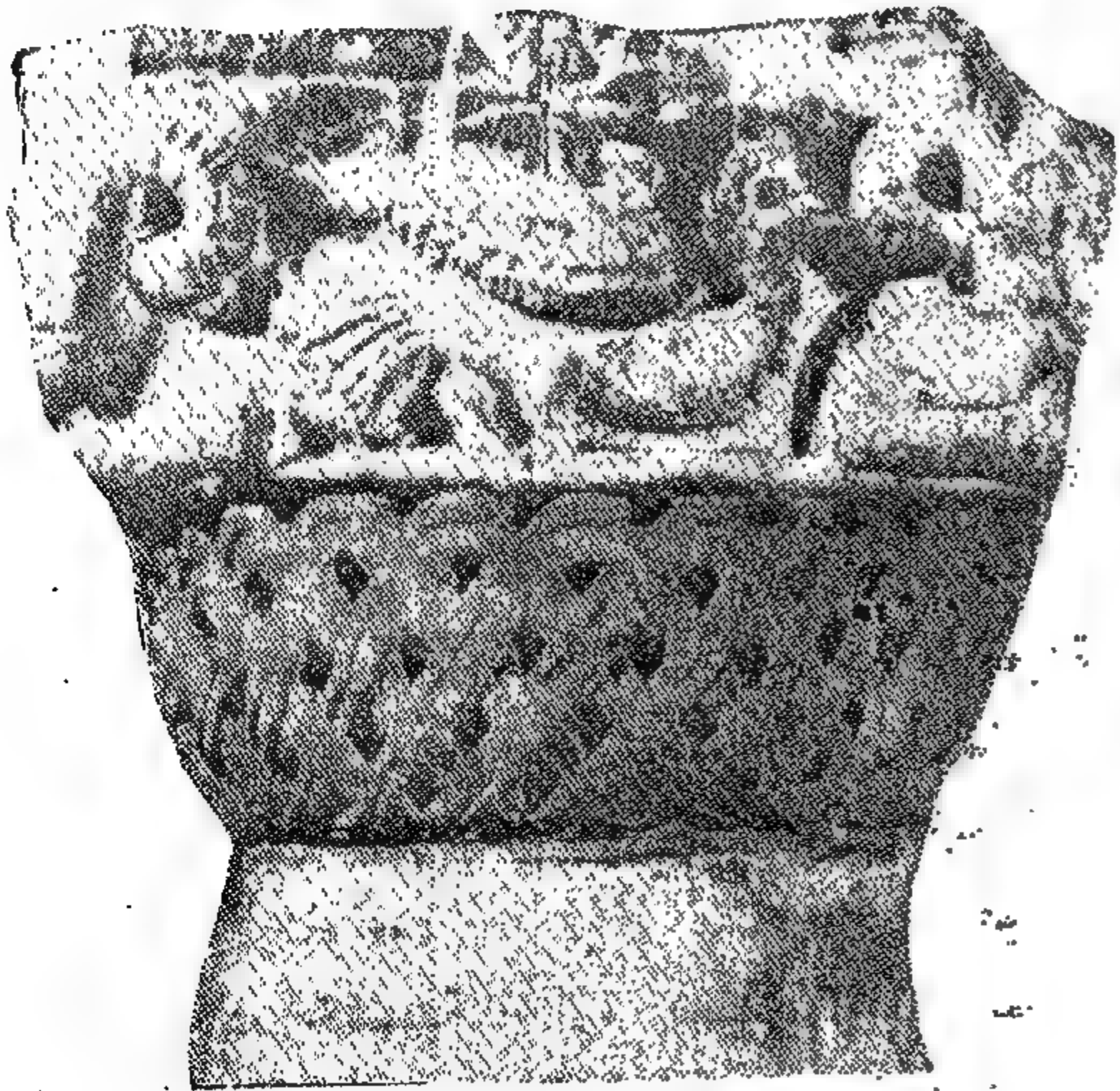
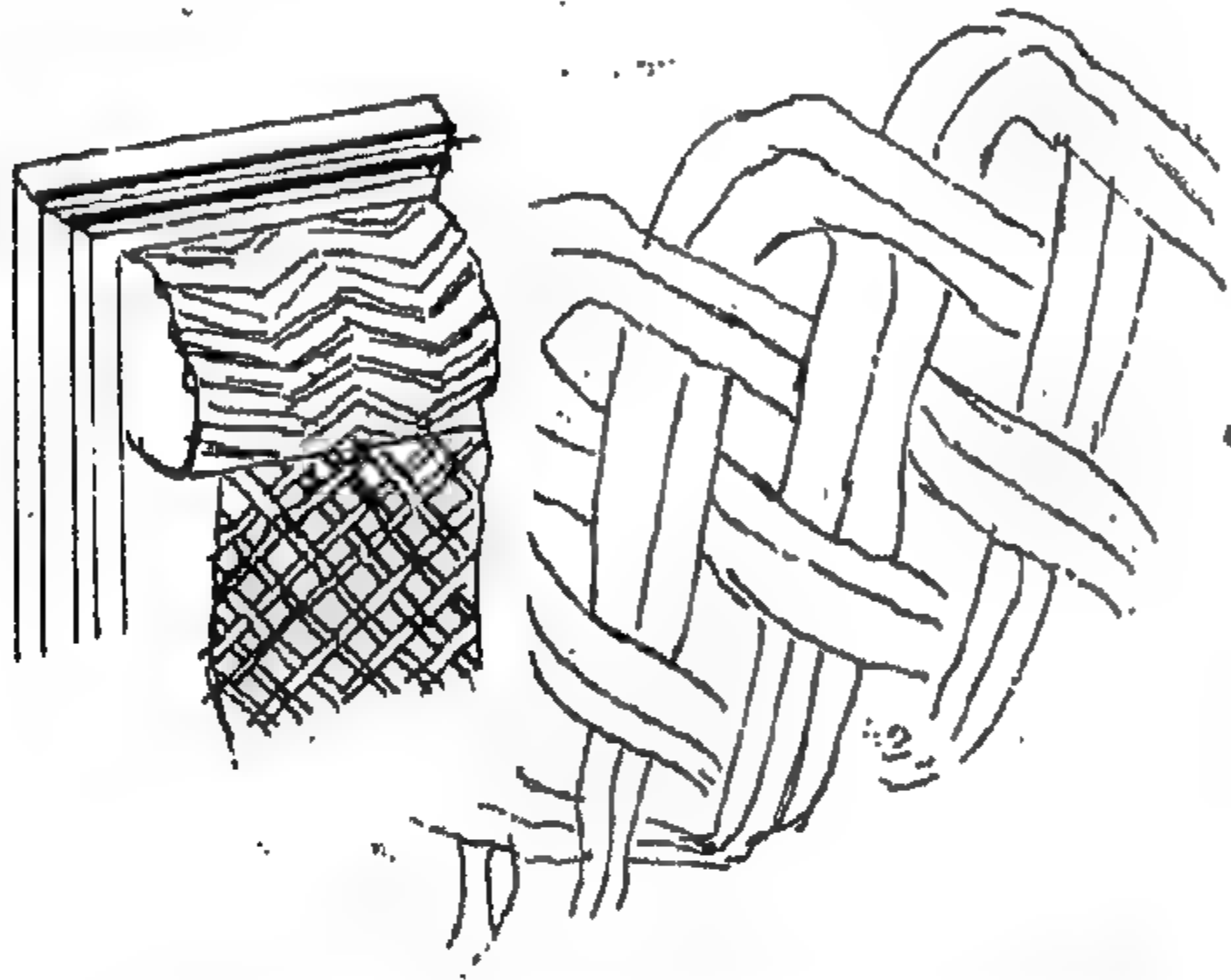
وهي أقل في العرض من الواجهة السابقة ويشغلها بكل طابق بلكونتين (صورة ٤) كما

وتزخرف هذه الوحدة معظم سطح الكوابيل الحاملة لبلكونات الدور الأول في الواجهات الرئيسية للمنزل .

- وصف الوحدة : وهي على شكل خطوط بارزة متقاطعة ومضفرة على شكل السلال .

- أصل الوحدة : ويرجع أصل الوحدة للفن القبطي الأول حيث أنها كانت نمط زخرفي مشهور في تلك الفترة وذلك ناتج من تأثر الفن بالبيئة المحيطة .

- أسلوب استخدام الوحدة : وقد استخدمها الفنان الشعبي مع وحدة أخرى في طرف الكابولي



شكل (٣)

على اليهين رسم توضيحي مكبر لشكل الزخرفة والى الشمال جزء من الكابولي وزخرفته كالوجود على على تاج العمود الحجري

- أصل الوحدة : يرجع أصلها للفن القبطي حيث استخدمت على سبيل المثال كإطار زخرفي حول الأيقونات المثبتة في مومياءات الفيوم .

وصف الوحدة : وهي عبارة عن حبة بارزة مستديرة يتصل بها خط صغير بارز وتكرر تلك الوحدة على مجموعات داخل إطار الضيقة بحيث تبدو كعقد متصل الحبات .

أصل الوحدة : يرجع أصلها في الغالب من حيث الروح والشكل للفن القبطي حيث وجد نمط زخرفي مشابه لها على تاج عمود من الحجر - عشر عليه في « باويت » .

أسلوب استخدام الوحدة : في تزاوج تام ومزج كامل نجد أن الفنان الشعبي قد استخدم تلك الوحدة مع وحدة الضيقة كإطار وحواء ، مما ينم عن سلامة فطرته وإدراكه الفني ، ومن الممكن أن يكون الفنان الشعبي لا يدرك الأصل التاريخي للوحدة الزخرفية ولكنه يستخدمها بوعي كامل من ناحية التصميم حيث يتوارد لذهنه من خلال حصيلة فنية تاريخية وتراث ضخمة كامن في اللاشعور .



شكل (٢)

أيقونة قبطية ، لاحظ الحبة البارزة حول الرأس كما في الرسم التوضيحي .

شكل (٢)

وهي وحدة تزخرف الاطار المحيط بالخشوة العليا للبيان وهي خشوة الحديد المشغول .

- وصف الوحدة : وهي عبارة عن حبات نصف كروية بارزة ومتكررة على مسافات متساوية ، تشكل إطار زخرفي مستقيم

- أسلوب استخدام الوحدة : استخدمها

الفنان الشعبي كإطار زخرفي محيط بشيء آخر كما استخدمها هذه الفنان القبطي من قبل

استخدام تلك الوحدة حتى لا يخرج عن جو الزخارف الإسلامية المميز .

كما نلاحظ الاندماج الكامل بين تلك الوحدة وحشوة الباب السفلية حيث اختار الفنان الشعبي جزء من إطار الضفيرة كإطار هندسي يتماثل لحد كبير في خطوطه وأسلوب تكوينه مع تلك الوحدة .

شكل (٥) :

وهو كابولي من الكوابيل الحاملة للبلكنات - من مكوناته عنصر اسطوانى ذو سطح مقسم لفصوص ويوجد هذا العنصر جنباً الى جنب مع عنصر الكردي الإسلامى (المنفاخ) فى تكوين متدرج يعطى فى النهاية شكل الكابولى .

وصف الوحدة : هذا العنصر على شكل اسطوانة ذات سطح مفصص بحيث يعطى كل وجه من وجيهيه ، شكل زهرة ذات ثمانى بتلات .

أصل الوحدة : ويرجع أصل هذا العنصر للفن اليونانى الرومانى .

وهى وحدة على شكل طبق زخرفى متماثل التكوين واستخدام فى زخرفة مشربيتى الدورين الأول والثانى .

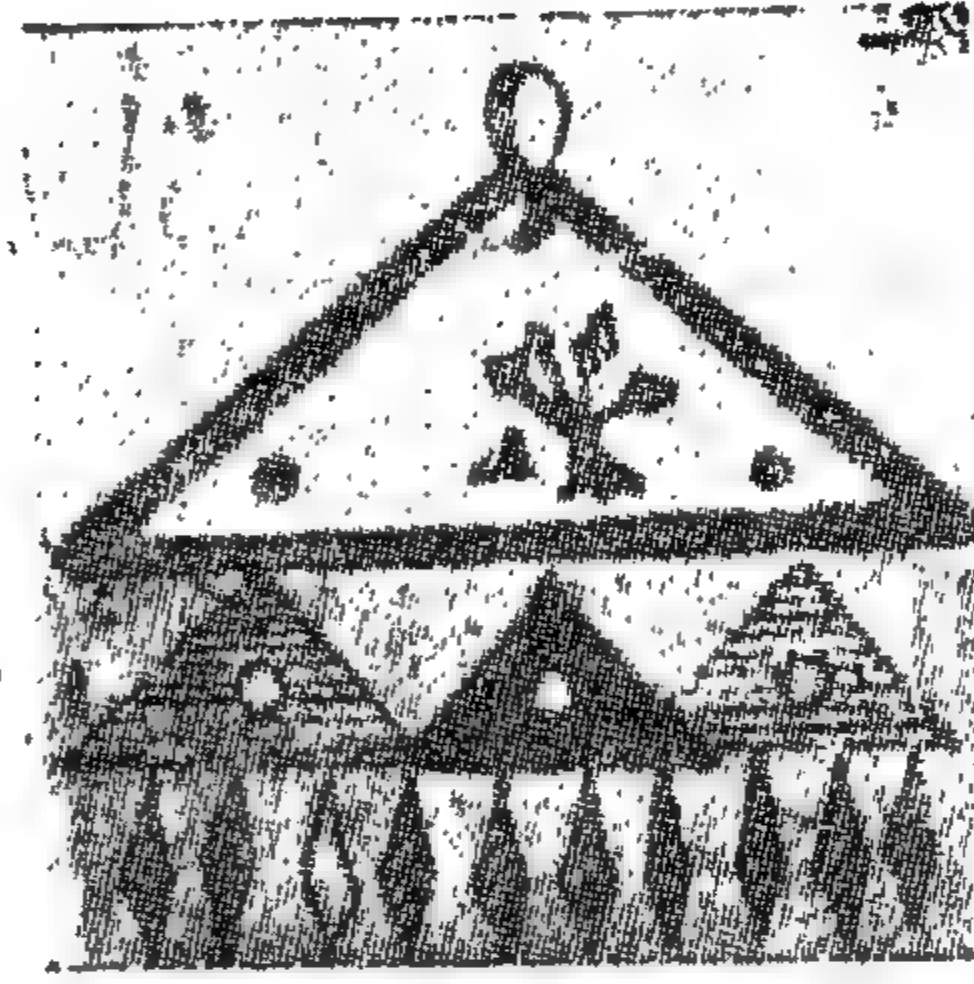
- وصف الوحدة : وهى وحدة مستديرة شديدة البروز مكونة من اثنى عشر جزء كل منها على شكل مخروطى له طرفان مدبب دقيق وكروى كبير منظومة فى شكل شعاعى .

- أصل الوحدة : يرجح ان تكون انتقلت لمصر من حضارة بابل العراقية حيث انها قريبة الشبه بوحدة (الشمس) الاشورية بيد أن مفرداتها قد رتبت بشكل شعاعى ينبع من مركز وينتجه للخارج ويموج بالحركة .

(عن تحليل أ. صفوت كمال) .

- أسلوب استخدام الوحدة : واستخدمها الفنان الشعبى فى زخرفة المشربية من أسفل ، فوضعها داخل الأقواس الجميلة للمشربية كما استخدم مفرداتها الزخرفية كإطار زخرفى لتزيين الحافة السفلى للمشربية . (راجع صور المنزل)

على شكل اسطوانة ، زخرف سطحها بزخارف هندسية (زجاج) كتعبير المياه فى الفن المصرى القديم . كما زخرفت جانبي الاسطوانة بتحريرها لشكل زهرتين زخرفيتين بارزتين بأسلوب متأثر بشكل الأطباق النجمية فى الفن الإسلامى .



شكل (٤) :

الزخارف على عارضة الباب الوسطى . بتراكيب مختلفة لشكل المثلث كما فى الزخرفة الشعبية .

هو شريط زخرفى بالنقش البارز يزخرف عارضة كل من ضلعتى الباب الوسطى .

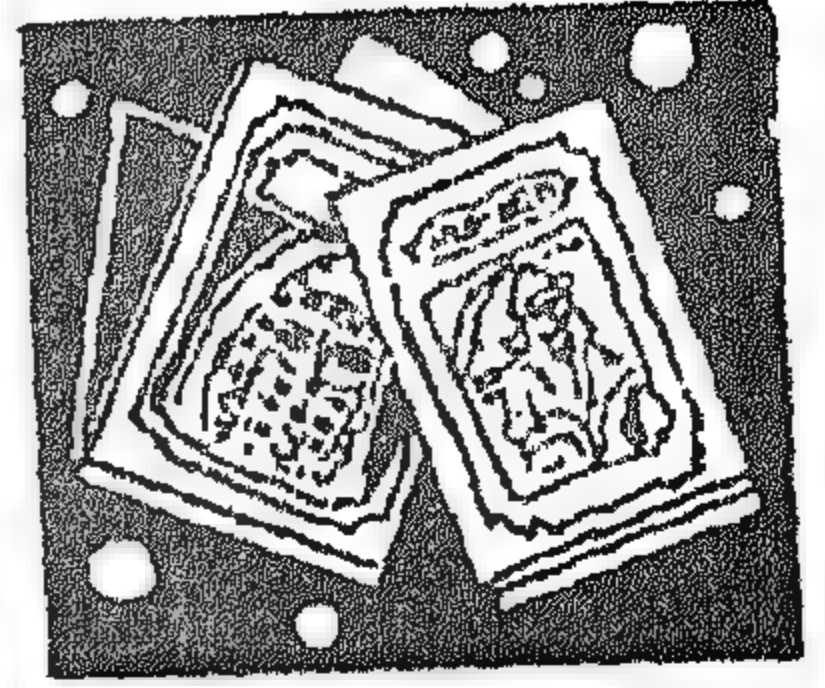
- وصف الوحدة : هى وحدات زخرفية مستمدة من تراكيب مختلفة لشكل المثلث عبارة عن معينات متداخلة يفصلها مساحات مستطيلة ذات حروف مدببة مثلثة متماثلة الشكل ، بحيث يكون المجموع شريط زخرفى مستمر وبارز .

- أصل الوحدة : ومن استقراء روح الوحدة ، نجد أنها وحدة شعبية يتأثيرات مصرية قديمة . وهى مستوحاه من مشاهدات الطبيعة من هضاب وجبال ترجمها الفنان المصرى القديم لشكل مثلثات ومركباتها .

- أسلوب استخدام الوحدة : وقد استخدمها الفنان الشعبى كحشوة زخرفية فى جزء مهم هو منظور من الباب ، ونلاحظ أنه لم يسرف فى



مكتبة الفنون الشعبية



المأثورات الشعبية

وأثرها في البناء الفني

في الرواية الفلسطينية

عرض وتحليل

مراد عبد الرحمن مبروك



بداية يمكن القول بأن الأدب العربي المعاصر بدأ يتجه في الآونة الأخيرة إلى العناصر التراثية - سواء كان هذا التراث تراثاً أسطورياً ، أم فولكلورياً أم دينياً أو تاريخياً - بغية استلهام هذه العناصر وتوظيفها فنياً في نسيج العمل الأدبي ، الشيء الذي جعل العديد من الدراسات الأدبية والرسائل الجامعية تتجه إلى دراسة هذه الظاهرة ، فظهرت بعض الدراسات التي تناولت هذه الظاهرة في مجالات الأدب المختلفة من مسرح وشعر ورواية . سواء في مصر أو في بعض الأقطار العربية الأخرى كالعراق وفلسطين على سبيل المثال وليس الحصر (١) إلا أننا نزعم أن هذه

(*) عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع « المأثورات الشعبية وأثرها على البناء الفني للرواية الفلسطينية » دراسة نقدية . مؤسسة ستابل للنشر والتوزيع . الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين سنة ١٩٨٣ .

(١) انظر على سبيل المثال : د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر

الدراسات الأدبية والحركة النقدية بوجه عام . لم تستطع مواكبة هذه الظاهرة
مواكبة جادة في شتى الأجناس الأدبية .

ولعل عرضنا لهذه الدراسة الجادة التي تناولها « عبد الرحمن بسيسو » عن
استلهام الينبوع « المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية
ال فلسطينية . دراسة نقدية » تكون إضافة الى الدراسات النقدية التي تناولت هذه
الظاهرة . وتفتح مجالات للباحثين في حقل الدراسات الأدبية للوقوف حول
ظاهرة استلهام التراث سواء في الشعر أو المسرح أو الرواية . ولعل ما دفعنا لعرض
هذا الكتاب أنه فيما نزع لم يأخذ حقه من العرض والتحليل على صفحات المجلات
الأدبية المتخصصة في مصر على الرغم من صدوره منذ عام ١٩٨٣ . كما أنه تناول
قضايا الواقع العربي الراهن بشتى صوره وأشكاله من خلال الرواية الفلسطينية التي
وظفت التراث الشعبي توظيفا فنيا .

وهذه الدراسة تقع في أربعمائة وتسعين
صفحة . وتحتوي على تمهيد وخمسة فصول
وخاتمة ، وببلوجرافيا للرواية الفلسطينية من
سنة ١٩٢٠ وحتى فبراير سنة ١٩٨٠ .

في التمهيد : يربط الباحث بين البنية
الاجتماعية والبنية التراثية فيرى أن هزيمة
سنة ١٩٦٧ ، وما أحدثته من خلل في بنية
المجتمعات العربية كانت سببا في ظهور العديد
من الظواهر الأدبية والثقافية ، وأشهرها العودة
الى الجذور ، ومحاولة الربط بينها وبين مشكلات
الجماهير ، وهمومهم ، سواء في مجال الشعر أو
المسرح أو الرواية . وقد سبق الدكتور علي
عشرى زايد أن أشار الى شيوع هذه الظاهرة
خاصة بعد مرحلة سنة ١٩٦٧ فيرى « أن ظاهرة
استخدام الشخصيات التراثية قد شاعت بشكل
لم يعرف من قبل في تاريخ شعرنا . فقد أحس
الشاعر أن هذه الهزيمة (يعني هزيمة سنة
١٩٦٧) قد عصفت بكيانه القومي ، أكثر مما
عصفت به نكبة سنة ١٩٤٨ ذاتها ومن ثم ازداد
تشبثه بجذوره القومية ، يحاول أن يتكئ
عليها عليها تمنحه بعض التماسك أمام تلك

الهزيمة العنيفة التي تعرض لها كيانه
القومي » (٢) لذلك فإن كلا منهما يتفق على أن
هزيمة سنة ١٩٦٧ أثرت على بنية العمل الأدبي
سواء في الشعر أو المسرح أو الرواية أو القصة
القصيرة - ونحن من جانبنا نتفق مع الباحثين
في هذه الرؤية (٣) .

والباحث يقتصر في هذه الدراسة على التراث
الشعبي فحسب . دون اللجوء الى أية عناصر
أخرى ويضع مبررات فنية ودوسوعية لهذا
الاختيار منها : -

١ - أن خصوصية الواقع الفلسطيني والتراث
وتكثيفهما في الأدب العربي الفلسطيني يجعله
متفردا عن غيره من الآداب في الأقطار العربية
الأخرى .

٢ - أن الرواية كشكل أدبي متميز يستطيع
أن يحتوي الواقع ويستوعب التراث ويوظفه
توظيفا فنيا يختلف عن الأشكال الأخرى للإبداع
الفني .

٣ - أن نوعية المادة التي يستقيها الكتاب
الفلسطينيون من التراث الشعبي تتباين عن المادة

العربي المعاصر . منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع طرابلس - ليبيا سنة ١٩٧٨ . وانظر : د. حلمي بدير أثر
الأدب الشعبي في الأدب الحديث . دار المعارف مصر سنة ١٩٨٦ . وانظر : صبرى مسلم حمادى الحسيني ، أثر التراث
الشعبي في رسم الشخصية في الرواية العراقية الحديثة . رسالة ماجستير مخطوطة . جامعة القاهرة . كلية الآداب قسم
اللغة العربية سنة ١٩٧٨ - د. عبد الحميد إبراهيم : مقالات في النقد الأدبي « أربعة أجزاء » دار الهداية ، القاهرة
سنة ١٩٨٧ .

(٢) د. على عشرى زايد - مرجع سابق ص ٥٢ .

(٣) وانظر : المقدم هذا العرض : الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر من ١٩٦٧ الى سنة ١٩٨٤ .
رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب جامعة المنيا سنة ١٩٨٦ ، الفصل الخاص باستدعاء التراث .

التي يختارها أغلب الكتاب العرب ، ويجعلنا قادرين على اكتشاف ما للأدب الفلسطيني من خصوصية في الأدب العربي بعامة .

أما عن المنهج الذي ارتضاه الباحث فهو منهج يقوم على النظر الى العمل الفني بوصفه كلا موحدا غير قابل للانقسام أو التجزئة لأنه عمل يتكون من مجموعة علاقات تصب كلها - متواشجة متضافرة ومتفاعلة - في مجرى البنيان الكلي للعمل ، وتعكس دلالاته الجمالية والفكرية المتواشجة أيضا . وهذه النظرة للعمل الأدبي جعلت البحث يقوم على محور رأسى يحتوى المأثورات الشعبية ، والرواية معا في خطين متوازيين ومتفاعلين ، ثم أربعة محاور أفقية يمثل كل منها موضوعا رئيسيا يربط بين حركة التاريخ ومسار الوعي الفلسطيني منذ هزيمة سنة ١٩٤٨ ، وحتى أوائل الثمانينيات حيث الحرب الأخيرة التي دارت في لبنان بين قوى الثورة العربية والقوى المعادية لها ، وتوضح هذه المحاور الرأسية والأفقية من خلال تناولنا لفصول البحث التالية : -

الفصل الأول : تناول الباحث فيه العلاقة بين الرواية الفلسطينية والمأثورات الشعبية « محاولة تأصيل » ، ودارت هذه العلاقة في ثلاثة محاور :

المحور الأول : عن المأثورات الشعبية الفلسطينية بين الاستلاب والضياع والاحياء . وفيه تناول الباحث طبيعة الواقع الفلسطيني ، والاحداث التي مر بها الانسان الفلسطيني على مر التاريخ ، وكيف أن هذه الاحداث قد أخصبت الانتاج الشعبي من المأثورات الشعبية بنفس القدر الذي هددته فيه بالضياع . فمثلما سلب الصهاينة أرض فلسطين ، سلبوا أيضا تراثهم الشعبي ، ولا يعنى الباحث بالاستلاب المفهوم سرقة المأثورات الشعبية الفلسطينية من قبل الصهاينة ، وادعاء ملكيتها لأنفسهم ، فما تقدمه اسرائيل من رقصات شعبية في مهرجانات الفنون التي تقام في عواصم العالم اضافة الى كثير من أشكال وأنماط الابتداع الشعبي ، ليس الا مأثورا شعبيا فلسطينيا خالصا .

ثم يعرض الباحث في هذا المحور أيضا لحركة احياء التراث الشعبي الفلسطيني مشيرا الى جهود المستشرقين في هذا المجال وعلى وجه الخصوص الباحثة الفنلندية هيلما جرانغفيست Helma Grangvist التي جمعت كما وفيرا من التراث الشعبي الفلسطيني وسجلته في كتابها بأسلوب الكتابة الصوفية ، والألماني جوستاف والمان Gustav Dalman في كتابه

Einst und jetztin « الماضي والحاضر في فلسطين » اذ يحتوى على معلومات وافية عن المأثورات الشعبية الفلسطينية .

كذلك يعرض الكاتب لجهود الفولكلوريين الفلسطينيين الرواد جهود الطيب المقدس توفيق كنعان في العشرينيات من هذا القرن . فيربط كنعان بين المادة التي يجمعها وبين الأرض ويخلق الصلة بينهما بحيث يمكن القول ان هؤلاء الناس - أهل فلسطين - هم أصحاب هذه الأفكار المرتبطة بهذه الأرض . كذلك كان للمؤرخ الفلسطيني عارف العارف ، والقس أسعد منصور فضل احياء التراث الشعبي في مؤلفاتهما .

لكن بعد عام ١٩٤٨ بدأت تندثر هذه المأثورات لأن جهود الرواد توقفت ولم يعد بالإمكان الاستمرار في العمل الميداني لجمع المأثورات . لكنهم خلقوا مأثورات جديدة تعكس طبيعة واقعهم المرير داخل المخيمات . وهذا المخيم المعتم يمثل حلقة أساسية من حلقات التواصل بالمأثورات ، بالوطن . لكن بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ واحتلال ما تبقى من أرض فلسطين « الضفة الغربية وقطاع غزة أصبح جمع المأثورات يشكل أهمية كبيرة لأنه يوقظ حس الأمة ويدفعها الى الاهتمام بأروع ما فيه وقد تنبه الى ذلك الشاعر الفلسطيني توفيق زياد فظل يؤكد على جمع التراث الشعبي وتشكلت لجنة باسم لجنة الأبحاث الاجتماعية والتراث الشعبي لجمع المأثورات الشعبية ويعتبر كتابه « قرية ترمسعا » (٤) باكورة انتاج هذه اللجنة . كما أشار الباحث الى جهود الباحث الفولكلورى الفلسطيني نمر سرحان في جمع وتدوين التراث

(٤) الكتاب صدر عن منظمة التحرير الفلسطينية . مركز الابحاث . سلسلة كتب فلسطينية : (٤٥) بيروت -

الفولكلورى والى جهود الباحثين فى الدراسات العليا وفى الرسائل الجامعية لجمع هذا التراث من الضياع .

المحور الثانى : تناول الباحث فيه تأسيس العلاقة بين الرواية الفلسطينية والمأثورات الشعبية من خلال الأساطير والملاحم السير والحكايات الشعبية . فيعرض الباحث لمفهوم الأسطورة وارتباطها بالمرحلة البدائية للإنسان ، وعلاقة الانتاج فى المجتمع القائم على الملكية الجماعية لأدوات الانتاج . وتعتبر هذه الأساطير عن الفكر البدائى عند الإنسان الفلسطينى ، ويعتبر العهد القديم *Old testament* مصدرا أساسيا للأساطير الفلسطينية الكنعانية ، ويحاول الباحث أن يترهن من خلال العودة الى المصادر الأسطورية « على أن الكنعانيين بسطوا الكتابة الهيروغليفية حتى أصبح الخط الكنعانى أساسا لخطوط العالم المتمدن ، ومن اللغة الكنعانية جاءت العبرية القديمة لغة الكتاب المقدس ، وقد أكدت ذلك الكشوفات الحضرية الحديثة التى تمت فى قرية (جبيل - بيبيلوس) ، التى تقع الى الشمال من بيروت » (٥) . ومن خلال الاستناد الى الأصول الأسطورية الكنعانية يتضح أن اليهود نزحوا الى فلسطين حوالى سنة ألفين قبل الميلاد أى بعد عشرة قرون من استقرار العرب الكنعانيين فيها واقامه حضارتهم .

ثم يتناول الباحث علاقة هذه الأساطير بالمعتقدات والطقوس عند الإنسان الفلسطينى فى المرحلة البدائية الوثنية .

وقد تناول الباحث هذه المصادر الأسطورية بوصفها مصدرا يمكننا للاستلهام فى الأعمال الفنية المعاصرة ، وفى الرواية بخاصة حيث وجد الروائى الفلسطينى نفسه أمام كم هائل من الأساطير والحكايات الأسطورية والخراف

والخرافات ، وكلها تفيض بالحياة والرمز والحدث والصراع والنبوءات .

كما يرى الباحث أن الملاحم والصور تعد منها ويستقى منه الروائى مادته الابداعية . ويجمع الباحث بين الملاحم والسير فى عنصر واحد . لأن كلا منهما ينهض على البناء الفنى وليس البناء التاريخى . وموقفهما من أحداث التاريخ موقف انتقائى لأن كليهما يحفل أساسا بالبناء الفنى ، وان كان يتخذ من التاريخ قاعدة لهذا البناء . ويشير الباحث الى وفرة السير الشعبية العربية مثل الهلالية ، الزير سالم ، عنتر بن شداد ، الأميرة ذات الهمة ، الظاهر بيبرس وهى تجسد البطولات الجماعية والفردية التى تحمل هموم الجماعة القومية ، وقد تمثلها الراويون الفلسطينيون .

وتعد الحكاية الشعبية واحدة من المأثورات الشعبية التى استلهمها الروائى الفلسطينى مثل استلهم الأساطير والملاحم والسير ، فالحكاية الشعبية قيل هموم الإنسان وهواجسه وحلمه الى واقع أكثر راحة ، كما أن الجوانب الأساسية للصلة بين الحكاية الشعبية والرواية تتمثل فى « التصوير الحكائى لعمل ما » على حد تعبير جورج لوكاتش (٦) الذى يعرف الرواية بأنها « ذلك النوع الملحمى ، ذلك التصوير الحكائى للكلية الاجتماعية » . وكما يرى فورستر « أن الرواية تحكى حكاية هذا هو الوجه الأساسى الذى لولاه لما كان لها وجود » (٧) ، ويرى أغلب النقاد والباحثين - الذين نقلوا عن فورستر - ان عنصر الحكاية يعد المظهر الأوضح للصلة بين التراث الشعبى والرواية (٨) . والبحث لا يستهويه الربط المباشر بين عنصر الحكاية والنسيج الروائى بل يرى ان المأثورات الشعبية والحكاية الشعبية المستوحاة فى الرواية لا بد أن تفجر دلالات جديدة ورؤى جديدة تكمل موقفا معاصرا (٩) .

(٥) عبد الرحمن بسيسو - استلهم الينبوع - ص ٣٥ .

(٦) انظر : جورج لوكاتش ، الرواية كتلخمة برجوازية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت سنة ١٩٧٩ .

ص ١١ .

(٧) انظر : أ. م. فورستر ، أركان القصة ، ترجمة كمال عياد جاد ، دار الكوكب ، القاهرة سنة ١٩٦٠ ، ص ٣٤ .

(٨) يستند الباحث فى هذه العبارة الى صبرى مسلم حمادى الحسينى ، مرجع سابق ص ٧٠ .

(٩) نفسه ص ٦٢ .

(٩) نفسه ص ٥١ .

المحور الثالث : يتناول الباحث فيه دوافع استلهاام الأساطير والمأثورات الشعبية من الرواية الفلسطينية مثل الدافع القومي لمواجهة الصهيونية العالمية التي تحاول أن تخلق الحواجز بين الشعب الفلسطيني وتراثه ليجعله غريباً على أرضه وعن تراثه الذي يرى الباحث أن استلهاام الروائي للأساطير والمأثورات الشعبية من عمق الصراع الذي يخوضه الإنسان العربي والعربي الفلسطيني لتؤكد الذات القومية ، ولترسخ الارتباط المصيري بالأرض والتراث . فلم يعد الارتباط بالأرض والمأثورات رومانسيا يخضع لفكرة الماضي الحى « وأيام العز » بل أصبح ارتباطاً قومياً يهدف إلى الدفاع عن الوجود القومي ويؤكد استمراريته في التاريخ وفوق الأرض ويفتح الأبواب على وسعها للتواصل مع الجماهير ، وللاقترب كثيراً من همومها وشواغلها » (١١) .

ثم يستشهد الباحث بأقوال الروائيين الفلسطينيين ، وموقفهم ان التراث ، وكيفية التعامل مع هذا التراث ، ويتفقون في استلهاام الوجه الثوري المشرق للتراث . كى ينشئوا ما فى هذا التراث من قيم حية ويوظفونها توظيفاً فنياً .

كما يرى الباحث أن هناك دافعا طبقياً يتمثل فى التباين بين من يعيشوا فى الخيام والمخيمات وبين قوى الاحتلال التي تهيمن على ثروات البلاد وخيراتها . وبعد المأثور الشعبى « انعكاساً للصراع الطبقي وسلاحاً له » على حد تعبير يورى سوكولوف (١١) : ومن هنا فان معظم الروائيين الفلسطينيين يصورون فى رواياتهم « البطل المنتمى للفقراء ، الطالع من المخيم ، ومن القرى الواقعة تحت أسر الاحتلال ، ويصورون فى المقابل الأبطال المنتمين إلى الاقطاع ، والبرجوازية ، ومن خلال المأثور الشعبى يعبرون عن أزمة الثقة بين هاتين الطبقتين .

كما يرى الباحث أيضاً دافعا جماليا لاستلهاام التراث الشعبى . فىرى أن الرواية العربية والفلسطينية رواية هجينية ، موزعة الانتماء ، تنتمى تارة الى شكل الرواية الكلاسيكية وأخرى الى رواية تيسار الوعى . وثالثة الى الرواية الشيئية . ورابعة الى أحدث الانجازات التقنية الروائية . وخامسة الى الدعائية الصادقة التي تبعد الرواية عن الفن لتصلها بالمقالة السياسية . وكلها فى رأى الباحث لا تمت الى واقعنا العربى بصلة (١٢) « لذلك فتح الرائيون أبواب الاكتشاف بحثاً عن شكل روائى ملائم للتعبير عن الذات الجماعية . وأيقنوا أن قوتهم تكمن فى ارتباطهم بالأرض وبأورة الصراع وفى التراث حامل التاريخ وجسر التواصل بالأرض ولقد وجد الروائي فى مأثوراته الشعبية امكانيات فكرية وفنية هائلة ، تسهم فى حل إشكالية البحث عن شكل روائى ملائم وشعوراً بالخطر الذى يمثله التقليد المطلق لشكل الرواية الأوروبية » (١٣) ، ويرى الباحث أن غسان كنفانى يعد رائدا لهذه الحركة التي تستوحى المأثورات الشعبية لخلق بعد جمالى فى الشكل الروائى يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر . وكذلك أميل حبيبى .

الفصل الثانى : تناول الباحث فيه « الصياغة الملحمية للصراع » ، ويمثل هذا الفصل المحور الأفقى الأول فى هذه الدراسة . واهتم الباحث فيه بالروايات التي وظفت المأثورات الشعبية وبخاصة « الملاحم والسير وحكايات البطولة والحكايات الشعبية بعامة » ليصوغ من خلالها المراحل أو الفترات التي احتدم فيها الصراع العربى الفلسطينى والجماهير العربية من جهة وبين قوى القهر . من جهة ثانية . لذلك فان روايات هذه المرحلة تقف عند مفاصل مركزية فى حركة التاريخ الفلسطينى بدءاً من هزيمة سنة ١٩٤٨ - رواية أيام الحب والموت ، ومروراً بهزيمة سنة ١٩٦٧ - رواية العشاق ، حبيبتى ميليشيا ،

(١١) انظر : يورى سوكولوف . الفولكلور خطاياهم وتاريخه . ترجمة حلمى شعراوى ، عبد الحميد حواس . هيئة الكتاب . القاهرة سنة ١٩٧١ ص ٤٧ .

(١٢) . يتفق الباحث فى هذه الرؤية مع كل من الدكتور عن الدين اسماعيل : فى كتابه « روح العصر » دار الرائد العربى لبنان سنة ١٩٧٨ ص ٩٥ ، ١٠٢ ، وانظر . د . عبد الحميد ابراهيم . مقالات فى النقد الأدبى ج ٤ - دار الهداية - القاهرة سنة ١٩٨٧ ص ٦ وما بعدها .

(١٣) نفسه ص ٧٢ - ٧٣ . نفسه ص ٩٠ .

وانتهاء بالحرب الأخيرة التي دارت في لبنان بين قوى الثورة العربية والقوى المعادية لها .

وفي بداية هذا الفصل يربط الكاتب بين أبطال الملاحم وأبطال الرواية - من خلال الالتحام بالواقع الحاضر - فيذكر الباحث أن تعامله الروائي مع التراث الشعبي بسلبه وإيجابه لا يختلف كثيرا عن تعامله مع أحداث التاريخ الماضية بسلبها وإيجابها أيضا « فالمنطق الذي يرى الكاتب من خلاله أحداث الماضي ، والحقيقة التراثية يعكس نفسه على طريقة هذا الروائي ، أو ذاك في توظيف أحداث التاريخ ، ورموز التراث ، وتخلي الكاتب عن الرؤية الجدلية للتاريخ والتراث يسقط عمله في توظيف ساذج لهذه الأحداث . وتلك الرموز ، فيصبح التاريخ زيا خارجيا يغلف عمله ، وتصبح رموز التراث زخرفا يحاول الرؤية ليطبّقها على الروايات الثلاث في هذا الفصل .

- الرواية الأولى هي رواية «أيام الحب والموت» سنة ١٩٧٣ للروائي الفلسطيني « رشاد أبو شاور » وتعالج فترة الحرب التي سبقت نكبة ١٩٤٨ لكنها ترتد إلى الماضي فتتناول مراحل سابقة مثل الاحتلال العثماني ، والبريطاني ، ويحاول الباحث أن يتلمس عناصر التراث الشعبي في هذه الرواية من حيث اعتمادها على النبوة التي هي سمة في القصص الشعبي ، ويعتمد الباحث اعتمادا كليا على التحليل النقدي للرواية متتبعا لأحداث التاريخ لها منذ غياب شخصية « أبو محمد » وهو يحارب الانجليز واليهود وحتى عودته مع بداية معارك سنة ١٩٤٨ كي يشير في الناس حبه لأرضهم التي ورثوها عن أجدادهم . كما يعتمد الباحث في هذه الرؤية النقدية على الوقوف أمام النصوص التراثية الشعبية مثل الغناء الشعبي ، والمعتقدات الشعبية ، فيرى أن الكاتب مستعين من السير الشعبية أسلوبها في التشخيص الملحمي من حيث أصفائه سمات القوة والمضاء والبأس على شخصياته الروائية .

- وينبع بكتاب الرؤية نفسها في رواية

« حبيبتي ميليشيا » لتوفيق فياض سنة ١٩٧٦ وهذه الرواية يمتد زمنها الداخلي من ظهيرة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ . وحتى حرب أيلول سنة ١٩٧٠ وما تزال مذبحة صهيونية مستمرة . ويرى الكاتب يعتمد على أسلوب التشخيص الملحمي في صياغته لشخصيات الرواية وأن توظيف توفيق فياض للرمز الأسطوري أكثر فنية من توظيف « رشاد أبو شاور » .

- أما رواية الآتي من المسافات لسلي البنا . على الرغم من أنها صدرت بدون تاريخ إلا أن الباحث يرجح صدور الطبعة الأولى منها سنة ١٩٧٧ . لذلك جاء تناوله لهذه الرواية بعد الروايتين السابقتين . واهتمت هذه الرواية بمعالجة أحداث الحرب اللبنانية الأخيرة ويرى الباحث أن الكاتبة تستلهم الإطار العام للحكاية وتعبئها بأحداث ومضامين جديدة تحاول بواسطتها أن تشير إلى الحدث الواقعي ، فتصوغ الأحداث المعاصرة في قوالب تراثية . خاصة أحداث بيروت واحتراقها بالقذائف والمدافع . وكل هذه الأحداث يقصها العم « أبو عمر » للأطفال في حي « أبو شاكز » مستخدما قالب الحكاية الشعبية وعاد يصب فيه مخزونه الثقافي . وبرغم أن الكاتبة تحاول أن تقيم مجموعة من المتوازيات بين الشخصيات الواقعية وشخصيات الحكاية الشعبية إلا أن الباحث يرى أن الكاتبة « لم تنجح في التعامل مع الحكايات الشعبية فنيا ، ولم تنجح في التعامل مع أحداث التاريخ ، فجاء توظيفها للحكاية زخرفيا ، وجاء تعاملها مع التاريخ تسجيليا محضا ، وهو الأمر الذي طبع الرواية لطابع الفيلم التسجيلي أو التقرير الصحفي » (١٦) .

الفصل الثالث : تناول الباحث فيه « جدلية العجز والفعل » ويمثل المحور الأفقي الثاني في الدراسة .

ويقوم هذا الفصل على دراسة الروايات التي عالجت الجدلية في المأثورات الشعبية في الواقع الفلسطيني من خلال توظيف شخصيات وأشكال

وعناصر تراثية ، ومن خلال وقوفها عند بعض الأفكار والمفاهيم التراثية العاجزة لاوانتها ، وتقسيم ديالكتيكا الفاعل ، وتعاين روايات هذا الفصل مفصلات مركزية في « جدلية العجز والفعل » في المأثورات الشعبية . وفي الواقع العربي الفلسطيني ، فتقف رواية العاشق عند فترة الاحتلال البريطاني لفلسطين ، وسفور المطامع الصهيونية فيها ، والبدايات الأولى للثورة ضد ذاك الاحتلال وتلك المطامع الصهيونية فيها ، والبدايات الأولى للثورة ضد ذاك الاحتلال وتلك المطامع حيث جنين « الفعل » ينمو ويبدأ في رحم واقع محكوم « بالعجز » وتراث عاجز وتمسك الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل طرف الخيط من العاشق ، وتستمر في الكشف عن جدلية العجز والفعل في الواقع الفلسطيني منذ احتلال سنة ١٩٤٨ ، وحتى بزوغ فجر الثورة والمقاومة . وتتناول كل من « سداسية الأيام الستة » ، « وعائد الى حيفا » هذه الجدلية فتبرز الأولى انعكاسات هزيمة سنة ١٩٦٧ على الواقع الفلسطيني ، وتعالج الثانية هذه الانعكاسات من وجهة نظر الذين هربوا .

لذلك فان الباحث يتناول في مدخل هذا الفصل علاقة التراث الشعبي بهذه الجدلية التي تتمثل في الشيء ونقيضه ، أو في العجز والفعل - على حد تعبير الباحث - فيرى أن هذه الجدلية تولد الصراع الذي بدوره يؤدي الى تطوير التراث . فيربط الكاتب هذا التناقض المتولد من التراث بالتناقض المتولد من البنية الاجتماعية فيقول الباحث « التناقض في التراث انما يجرى من كون النفس الانسانية ذاتها تحمل في أطوارها هذا التناقض ، وتتجاذبها العوامل النفسية باختلاف الظروف ، وفضلا عن ذلك فان المجتمع بطبيعة انقسامه الى طبقات وطوائف واختلاف في المهنة وفي المستويات العقلية تختلف في نواح أخرى ، ويبقى الصراع الداخلي والخارجي مصبدا لكل تطور يصيب التراث » (١٧) . ومن هنا يرجع الباحث طبيعة الصراع والتناقض في التراث ،

بطبيعة التناقض القائم في الواقع الفلسطيني . ويرصد الأمثلة الشعبية الفلسطينية التي تدل على هذا التناقض ثم يتناول الروايات التي تبرز الوجهين المتناقضين معا - بخلاف روايات الفصل السابق التي برزت وجها واحدا للبطل الملحمي - وهذان الوجهان المتناقضان يبرزان من خلال روايتي « العاشق » سنة ١٩٧٢ لغسان كنفاني ، « الوقائع الغريبة » لاميل حبيبي . فالعاشق هو الوجه الايجابي ، والمتشائل هو الوجه السلبي .

فتقدم العاشق صورة للبطل الملحمي « الايجابي » الذي يقتحم حقل الفعل . وتركز هذه الرواية على المرحلة التي سبقت سنة ١٩٤٨ ، وهي فترة بزور ارهاصات الثورة وبداية الصراع والجدل بين عنصري العجز والفعل . فيرى الباحث ان غسان كنفاني حاول أن يربط بين ملامح البطل التي واجهها « العاشق » من السلطات البريطانية الروائي وملامح البطل الملحمي من خلال الحوادث « كايتم بلاك » معتمدا على استلهامه وتوظيفه للتراث أما رواية « سداسية الأيام » لاميل حبيبي تبدأ من حيث انتهت « العاشق » أي من حيث اعتقل الوطن وعشاقه تحت نير الاحتلال الصهيوني . وأثره على الواقع الفلسطيني منذ نكبة سنة ١٩٤٨ وحتى فجر المقاومة الجماهيرية بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ . ويستخدم الكاتب التراث الشعبي وسيلة تعبيرية يشكل من خلالها رؤيته للواقع .

ويذهب الباحث الى أن هذه الرواية رائدة في مجال حل « اشكالية الشكل الروائي » لسببين :

الأول : أنها أول رواية فلسطينية بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ دللت عن طريق شكلها الروائي على أزمة موضوعية يعانيها العالم العربي عموما والعالم الأدبي خصوصا .

والثاني : أن اميل حبيبي يرتكز الى التراث بشقيه الكلاسيكي والشعبي في محاولته لتطوير الفن الروائي العربي والولوج به حقل التجديد والاكتشاف لحل « اشكالية الشكل » (١٨) .

(١٧) نفسه ص ٢٠٤ .

(١٨) نفسه ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

ونرى ان هذا الزعم الذى يزعمه الباحث قد ينطبق على الرواية الفلسطينية ، أما هذه الرواية لها الريادة فى حل أشكالية الرواية العربية ، فأمر لا يخلو من المبالغة . اذ أن هناك بعض الروايات المصرية والعربية قد تنبه كتابها الى توظيف التراث منذ أوائل الستينيات بقصد ارتياد شكل فنى يساير طبيعة الواقع الحاضر . مثل رواية « السائرون نياما » سنة ١٩٦٥ لسعد مكاوى فقد استطاع أن يعبر من خلال أنماطها التراثية عن هموم الواقع العربى ونحن لسنا فى مجال تحديد دور الريادة اذ أننا نتفق على أن التفات الكتاب الى تراثهم يستوحونه فى أعمالهم جاء وليد مرحلة واحدة هى مرحلة الستينيات . وظل الكتاب العرب يرتادون هذا النمط بوعى وتكثيف حتى وقتنا الحاضر .

— أما رواية « الوقائع الغريبة » سنة ١٩٧٤ يربط الباحث بين شخصية « جحا » وشخصية « سعد أبى النحس » ويعقد مقارنة بين ملامح الشخصية الروائية والشخصية الشعبية . وهذا ملمح بارز فى تحليل الباحث لمعظم الروايات الواردة فى البحث . فيقول « يستقى الكاتب من « جحا » سماته وأسلوبه ويضفيهما على شخصية المتشائل ويحمل الأخير كل العيوب الموروثة والمنتشرة بين أبناء قومه والتي أراد محاربتها » (١٩) .

الفصل الرابع : يتناول فيه الباحث « وجهان للولى » ويمثل هذا الفصل المحور الأفقى الثالث فى منهج هذه الدراسة . وفى مدخل هذا الفصل يتناول الباحث المفهوم النظرى « للولى » وارتباط هذا المفهوم بالمعتقدات الشعبية والتراث الدينى . ثم يتناول رواية « الأعمى والأطرش » سنة ١٩٧٢ . لغسان كنفانى ويرى أنها تمثل الوجه السلبى « للولى » فقد استلهم الكاتب صورة اللولى من الحكايات الشعبية وأضفى عليها أبعادا معاصرة ، أما رواية « أسطورة ليلة الميلاد » سنة ١٩٧٧ لتوفيق المبيض فتمثل الوجه الإيجابى للولى . توظف الكاتب أسطورة الشيخ مرجان . وربطها بأسطورة تحريك القبور التى صاغها وجدان

جماهير غزة أثر استشهاد أربعة فدائيين فى عملية بطولة ضد قوات الغزو الصهيونى سنة ١٩٧٢ ، وأسطورة « شمسون ودليلة » . « والسندباد البحرى » ويرى الباحث أن بناء هذه الرواية قد اعتمد على ركائز أساسية أهمها الربط الوثيق بين أسطورة الشيخ مرجان وأسطورة تحريك القبور ، والتوازيات الدالة التى يقيمها الكاتب بين شخصيات الرواية والشخصيات التراثية . ويصطلح الباحث على تسمية مثل هذه الشخصيات « بالشخصية الناقصة » ن خلال ربطه هذه الشخصية بالتراث الشعبى . حيث يصورها الوجدان الشعبى بأن مثل هذه الشخصيات تتسم بالجبروت ، والاكتمال المعرفى . وعندما يلجأ الكاتب الى استخدام هذه الشخصيات يكون الاختيار مقصورا ، حيث يحدث التمازج بين هذه الشخصيات ، وما تتمتع به من قوى خارقة ، وبين الواقع الحاضر عن طريق هذا التضاد ، فإذا كانت هذه الشخصيات تتحول فى التراث الشعبى الى ولى يخدم فكرا عاجزا — على حد تعبير الباحث — فإنها فى الرواية تتحول الى ولى يدعو الى الفعل . أى تتحول من السلب الى الإيجاب :

الفصل الخامس : يتناول فيه الباحث « وجهان للمخلص » ويمثل هذا الفصل المحور الأفقى الرابع ، ويتناول الروايات التى نهضت — جزئيا وكليا — على توظيف فكرة المخلص ، أو أسطوره لتعالج قضايا تلح على الوجدان الفلسطينى . وتقوم روايتا « العشاق » ، و « البكاء على صدر الحبيب » على التوظيف الجزئى ، بينما تقوم رواية العجوز « على التوظيف الكلى » ويتمثل وجه المخلص فى الوجه السلبى ، والوجه الإيجابى . ويناقش الباحث فكرة المخلص فى التراث الشعبى فى مدخل هذا الفصل . ثم يتناول رواية « العشاق » لرشاد أبو شاور . وكيفية توظيفه لفكرة المخلص ويتمثل ذلك فى المسيح المنتظر الذى يخلصهم من هزيمة سنة ١٩٦٧ . وهذا التوظيف يعد توظيفاً جزئياً . بينما رواية « العجوز » سنة ١٩٧٤ لأفنان القاسم اعتمدت على التوظيف الكلى

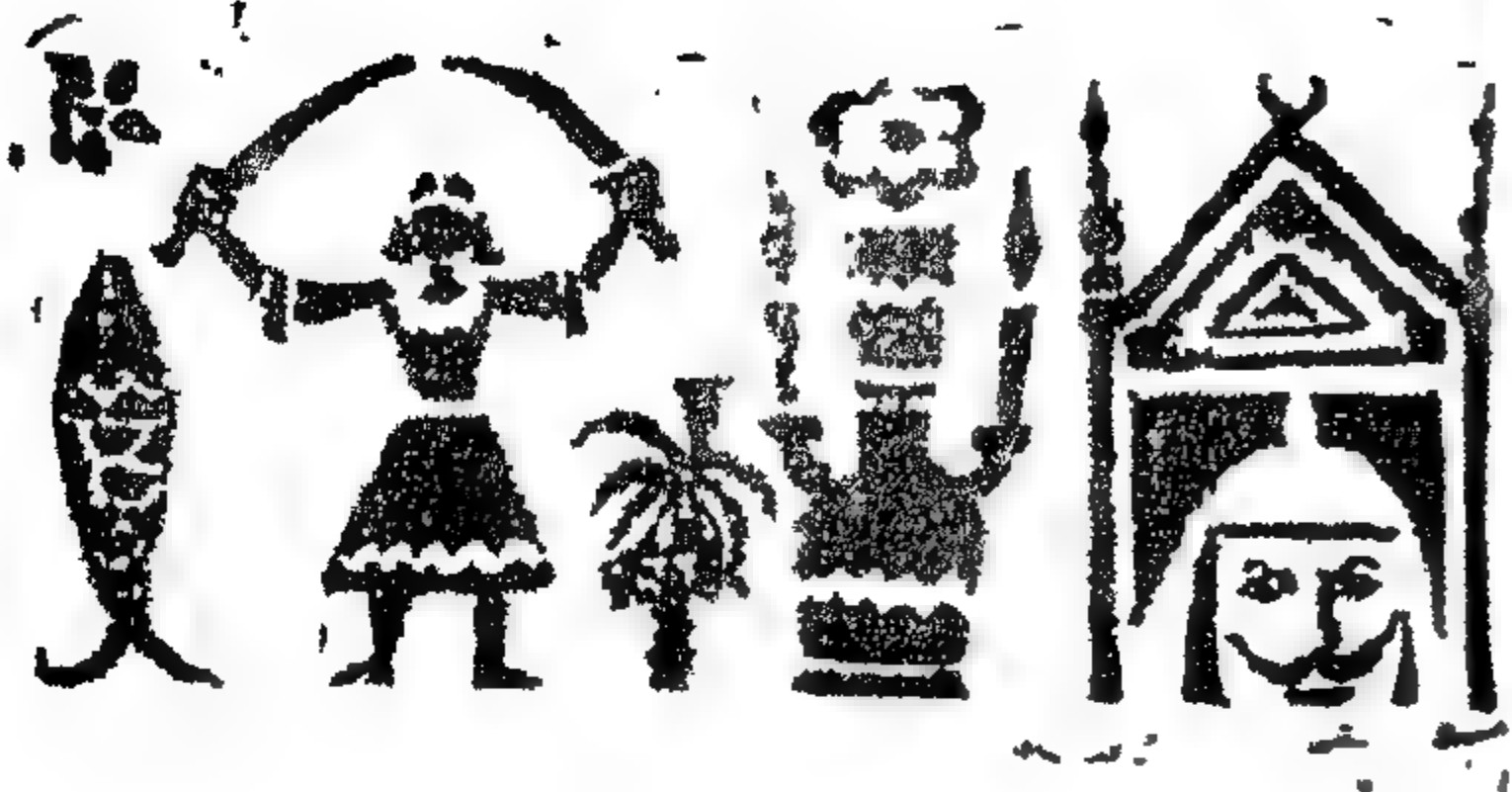
للأسطورة • وعلى حد تعبير الباحث أن الكاتب يعتمد الى توظيف أشكال وعناصر تراثية شعبية مختلفة فهو يربط فكرة المخلص بأسطورة « الاله أو الملك المقتول » ، ويستعير بعض رموز وطقوس أساطير الموت والانبعاث ، ويوظف النبوءة وأسلوب الحكاية داخل الحكاية ، ويعتمد الى تكرار رؤيته للواقع الذي يعالجه » (٢٠) .

ويعتمد الباحث في تحليله لهذه الرواية على التراث الأسطوري والشعبي محاولا الربط بين هذه العناصر التراثية ، والواقع الفلسطيني الحاضر • بغية في انتظار المخلص ثم يعرض الى الأغنية الشعبية والمواال ، ويستلهم من الحكايات الشعبية شخصياتها ويصهر ذلك كله في صلب النسيج الروائي ليصوغ الرواية وليحقق رمزيته فيعكس - من خلال الرمز الباحث لرواية « البكاء على صدر الحبيب » ويرى أنها تعالج مرحلة من أخطر المراحل التي مرت بها الثورة الفلسطينية • بدءا من خروج الثورة من الأردن اثر مجازر أيلول سنة ١٩٧٠ ، وانتهاء بالصمود البطولي للثوار دفاعا عن ثورتهم ضد محاولات تصفيتها في لبنان في مايو سنة ١٩٧٣ ، وتحمل الرواية نقدا حادا ، لتصرفات القيادة من

خلال التوظيف الأسطوري الذي لجأ اليه الكاتب حيث استقى من العهد القديم أسطورتين الأولى « أسطورة سقوط أريحا في يد يشوع بن نون » ، والثانية « أسطورة عين جالوت أو جليات » ومزج بين هاتين الأسطورتين في نسيج جديد حتى لتبدو وكأنها أسطورة واحدة ، ثم يعرض الباحث للتباين بين هاتين الأسطورتين كما هما في الأصل ، وكما قدمهما الكاتب في الرواية • الا أن الباحث يأخذ على رشاد الاغراق في التقرير والسرد الاخباري ، لكنه يرجع ذلك الى احساس غامض كان يسيطر على الكاتب بأنه ينقل الواقع كما هو • ختام البحث • ثم يختتم الباحث هذه الدراسة ببليوجرافية الرواية الفلسطينية من عام ١٩٢٠ حتى ١٩٨٠ ، وقد وصلت الى مائة واثنين وأربعين رواية فلسطينية • معتمدا في مصادرها على الفهارس والمؤلفات والدوريات المختلفة •

لذلك يمكننا القول بأن هذا الكتاب يعد دراسة نقدية قيمة تضاف الى المكتبة لما تحمله بين طياتها من ثراء فكري ومعايير نقدية جادة • ولعل القارئ العربي يفيد من قضاياه المطروحة •





المراة الشعبية في عيون الفنان وفيق المنذر

د. هاني جابر

الفنان إيفيق المنذر من الفنانين الذين يقفون أمام الحياة الشعبية يستلهمون منها عناصرها وأشكالها المتنوعة .
وقد أثر ذلك وانعكس على نوعية إنتاجه الفني وأسلوبه المتميز .

والفنان في هذا لا يفصل إبداعه في فنه عن مفهومه المدرك لتوظيف أدوات الإبداع ، ولا يبعد أدواته وخاماته عن التصور أو الموقف المصير عنه في العمل الفني ، وكان لذلك موقفا إلى حد كبير عندما جعل هذه الأمور تحرك فيه باعثا لاختيار أسلوبا يعتقد به أنه توصل إلى منعطف يعبر عن المرأة .

استمع إلى نداءات الباعة والحرفيين وإلى أصوات المنشدين الشعبيين القادمين من الأرياف والمدن الكبرى . وأخيرا عايش الأحياء الشعبية وعمرانها وعمائرهم بطرزها الفريدة التاريخية .

وتقف المرأة « الشعبية » كملاح ومعان ، خلف موضوعاته وألوانه وزخارفه ، بالإضافة إلى أن أعماله تبرز بوضوح نوعية انتخابه للمرأة الشعبية

والمنذر ، من الفنانين التطبيقيين الواعين بدور التصميم الخطي وأهميته في بناء العمل الفني ، وهو أيضا من الفنانين الذين عشقوا فن التصوير ، وأحبوا التجريب فيه بالاستعانة بأدوات وخامات تطبيقية .

وفناننا من الفنانين الذين عاشوا طفولتهم في أذقة الأحياء الشعبية وحاراتها المميزة بعاداتها الاجتماعية ، واختلطت فيها أحاسيسه مع أفراسها في المناسبات الدينية والاجتماعية ، وشاهد في صباه الطوائف الدينية وهي تعبر الأحياء حاملة أعلامها ، واستمع إلى ابتهالاتها المعبرة عن الليالي في الموالد المختلفة . كما تتوحد فيه كل العناصر في تركيبة تشير في النهاية إليه لتؤكد معها على مكانة المرأة لديه في كل لوحة .

موضوعا محوريا لاحتساسه ، كما توضح لوحاته حواراته معها فى لغة مشتركة لها مقاطعها النوعية ولها معالمها الفنية والجمالية .

والفنان المنذر ، ينظر الى موضوعاته الفنية نظره الى عمل تطبيقي كبير والى تخطيط شامل ،

وأول ما يلفت النظر الى أعمال الفنان وفيسق المنذر هو الانفعالات الابدائية بثقة على وجوه النسوة والى تحفها ايما آتھن المتنوعة . فتجعلك تشعر احساسا حقيقيا بشعورهن ان كن متأملات ، فرحات حزينات ، صابرات ، هادئات . هذه الانفعالات أو المشاعر الخاصة بكل وجه ، تبدو مقنعة ومؤكدة يتكامل الرؤية الفنية للتكوين بشكل عام . على الرغم من لجوء الفنان الى أسلوب التسطيح (اللونى والخطى) ومع هذا ، فقد وجه الفنان بشكل محدد اهتماما ملحوظا نحو اظهار العمق النفسى ، ورسم التفاصيل العديدة وما حوته من زخارف وألوان ساخنة متباينة . كل ذلك ليوحد الرؤية الفكرية مع الرؤية الجمالية فى البناء الفنى .

وجسم المرأة من أبرز ما فى لوحات المنذر ، من حيث صدق التعبير عن تصوره هو الذاتى لها ، فالمرأة تبدو رشيقة الى حد الشبه بـ « بينهنا » وبين وحدة الأرابيسك الدقيقة . وحتى حيث نجاحه فى اختيار الأوضاع التى تتناسب كل موقف على حدة داخل بناء العمل . والى توضيح أعماله جمال نسبيها وتناسيها مع العناصر الأخرى .

والمرأة عند الفنان ليست مجرد « موديل » بل هى التى تشكل جنسية مجوزية فى خياله الفنى . فأحيانا نراها « فينوبس » أو « أفراوديت » . تعيش داخل الأزرقان بين ظلال وأضواء . وأحيانا أخرى نراها بنت البلد أو البنت البتول محاطة بجو تاريخى شعبي استطوري ، ومحاطة بوحشات الأرابيسك والرموز الشعبية . هكذا يتصنف الفنان مع المرأة فى موضوعية جمالية وموضوعية نفسية وفى الوقت ذاته لا يتناسى الخيال حولها .

ولونحاته « الضلة » بالزخارف ، وأشكالها فهى بيئة خاصة لها معالمها الشعبية البعيدة كل لوحة فنية مغرصة ذاتية ومبسطة .

ضيق ، ولكل امرأة لوحة أو بيئة تعبر عنها الشخصية الزخرفية التى تحيط بها من كل جانب .

ويبدو أن الفنان اهتم اهتماما ملحوظا متكامل المستويات المختلفة فى أعماله ، فلم تأتى الخطوط الزخرفية وهى كثيرة ووفيرة بشكل عفوى أو بتوظيف ديكور اتيف ، ولكنه درس الوحدة دراسية جمالية وعمل على الكشف عن امكانية تواجدها وحضورها فى الصورة والموضوع أو فى عدمه قبل أن ينتهى من أعماله . ومن المواقف التى تحسب للفنان وفيق المنذر ، انه قلل من استخدام الرموز الشعبية المكررة والى درج على استخدامها مؤخرا عدد من الفنانين بسبب أو بدون ، حتى بات الأمر نوعا من الافتعال .

والألوان صوره ساخنة فى درجاتها وأحيانا تكون صريحة أو مركبة . وأكثر ما استخدمه منها ألوان القيشانى والفسيفساء البيزنطى ، الى جانب اللون البنى المشوب بالحمرة بنغماته المتداخلة للتعبير عن بشرة المرأة . كذلك تعكس الألوان ولح الفنان بفنون المخطوطات الهندية الإسلامية المزوج بالفن المصرى القديم وجو الأساطير والأجلام . وعلى كثرة الألوان وغناها ، إلا أن الفنان يقف أمام لوحاته ونحن نشعر أن حزنا ما يحيط بالفنان وأدائه الفنى .

وأخيرا نشير الى أن الفنان له أسلوب عام يعكس مع احساسنا بأسلوب الفنان جوجان . وان كان هذا لا يعنى أن هناك تأثرا أو تقليدا ، إنما قصدنا من ذلك الإحساس أن الفنان وفيق المنذر ، يبحث عن طابع فنى يعبر عن خلاله عن أسلوبه الخاص واتجاهه الفنى وسط عديد من الأساليب والاتجاهات الفنية . وخصوصا الفنانين الذين تغالج موضوعاتهم أمورا متداخلة من والفنون الشعبية وهو شغوف بذلك الاتجاه . فقط ينفق على الفنان جوجان عندما يخاصرتة فى يابوتيس منهم الأعمال الفنية والى صوره من الفنانين التى تجلج الى التجريد ، اللابائية التى فيها اتجاهه والى أسلوبه الفنى ، بالبحث عن الذات كفتان حتى أصبح سجوناً المتفرقة صحنه المديسة . ويتسطيح أن أقواله أن وفيق المنذر كمالا فى وجد ذاته وسط هذه النوعية من الانتاج الفنى .



امرأة السعبيّة في عيون الفنان وضوء الهند





— مفاة الإنتفاضة يقدمها (شباب فلسطين) .

الاحتفال بيوم الأرض

— رقصة البهكة الفلسطينية على أنغام الدلعونة لفرقة
القالوجا .





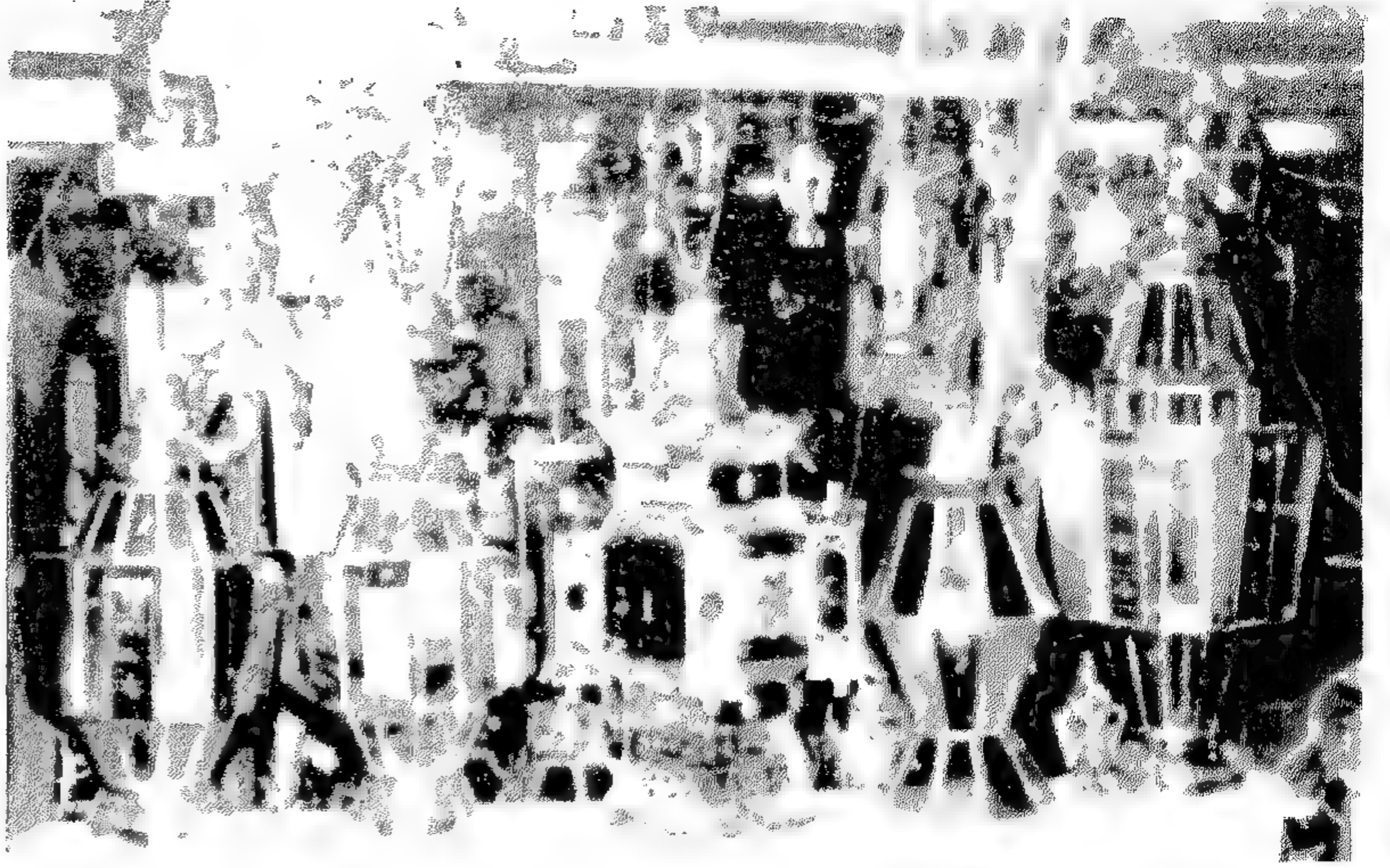
٣٠ راما يعود مبتسراً مع زوجته سيتا مساهلة ملك
القرود.

التراث الشعبي

والأوبرا

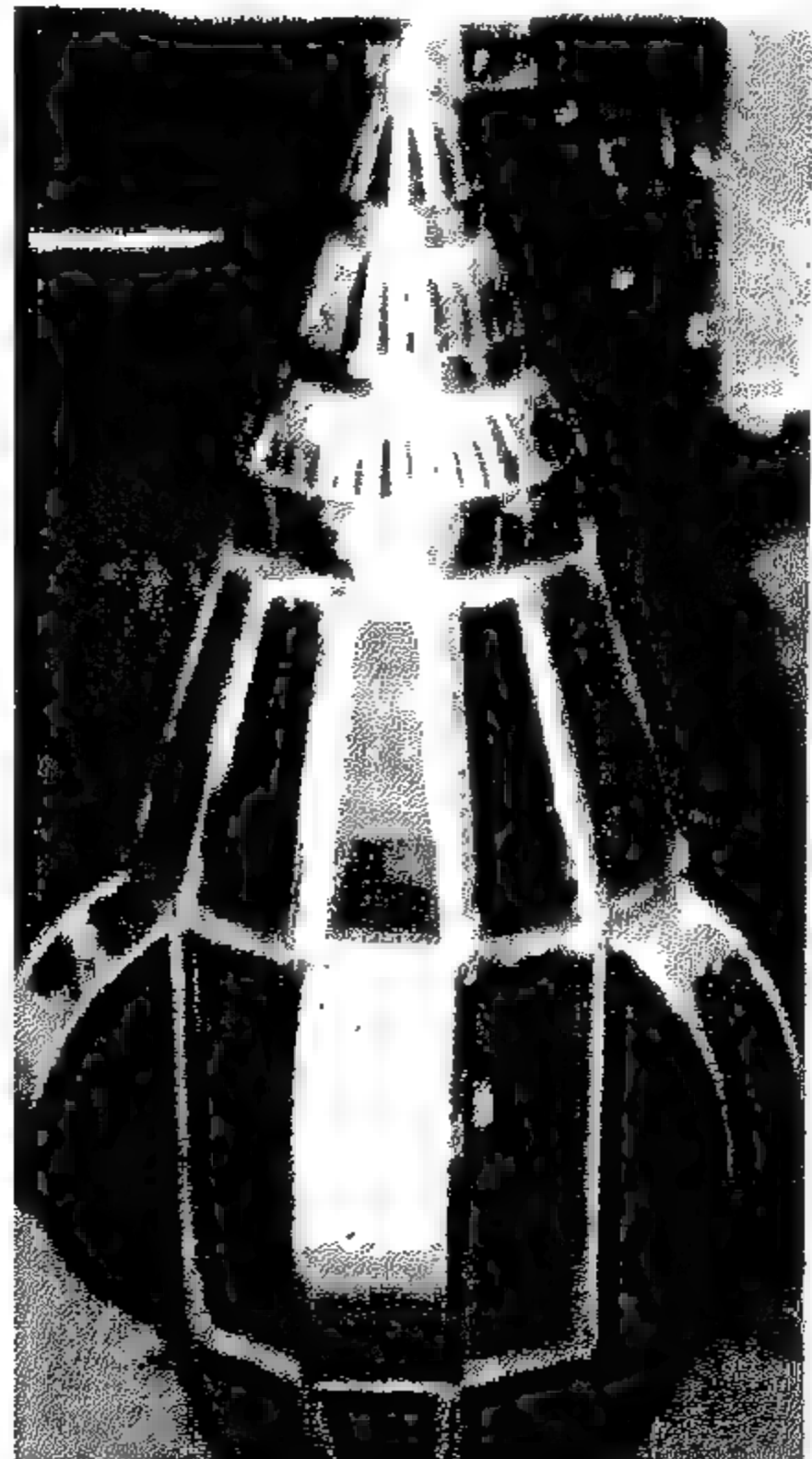
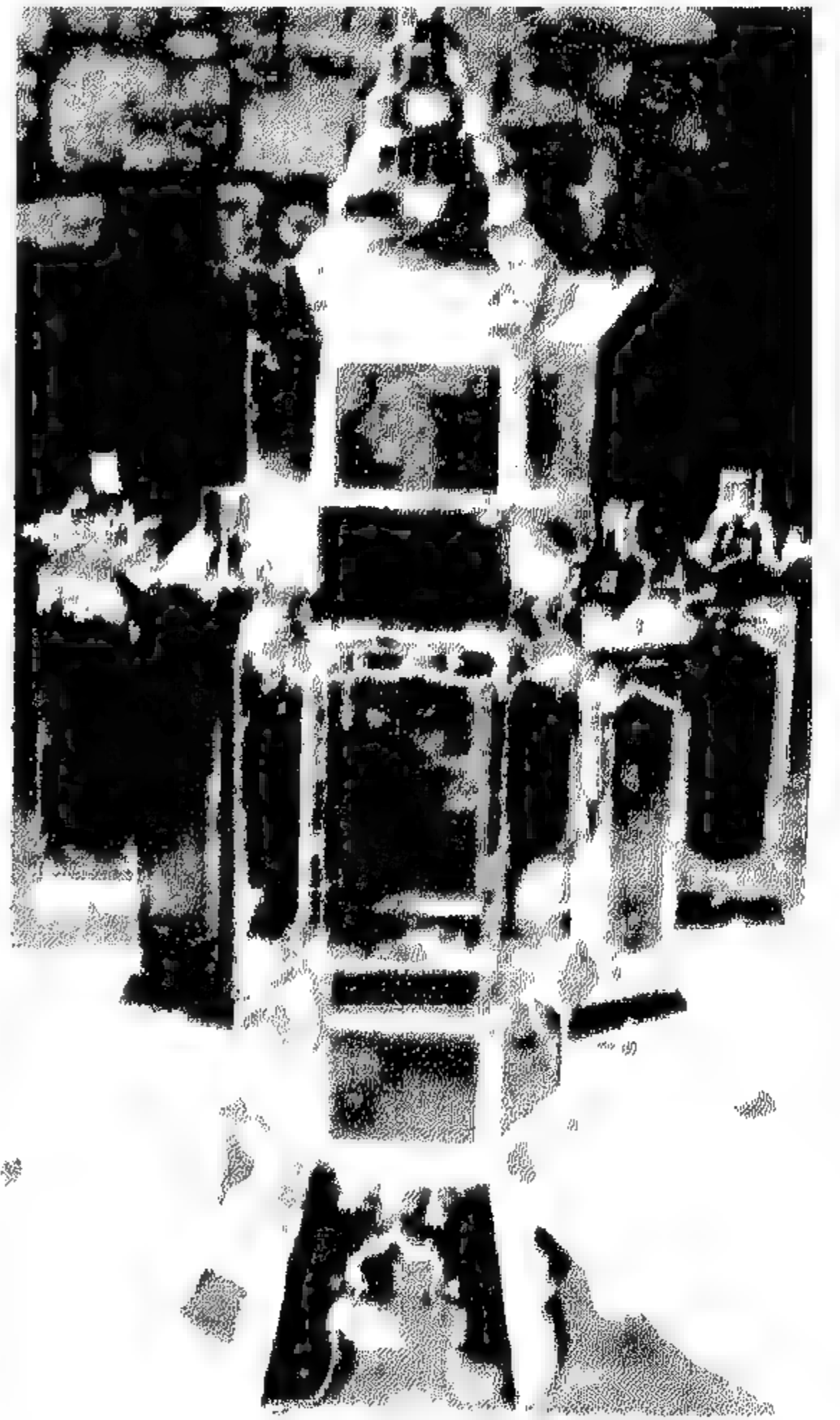
٣١ راما يصارع الشيطان والانا

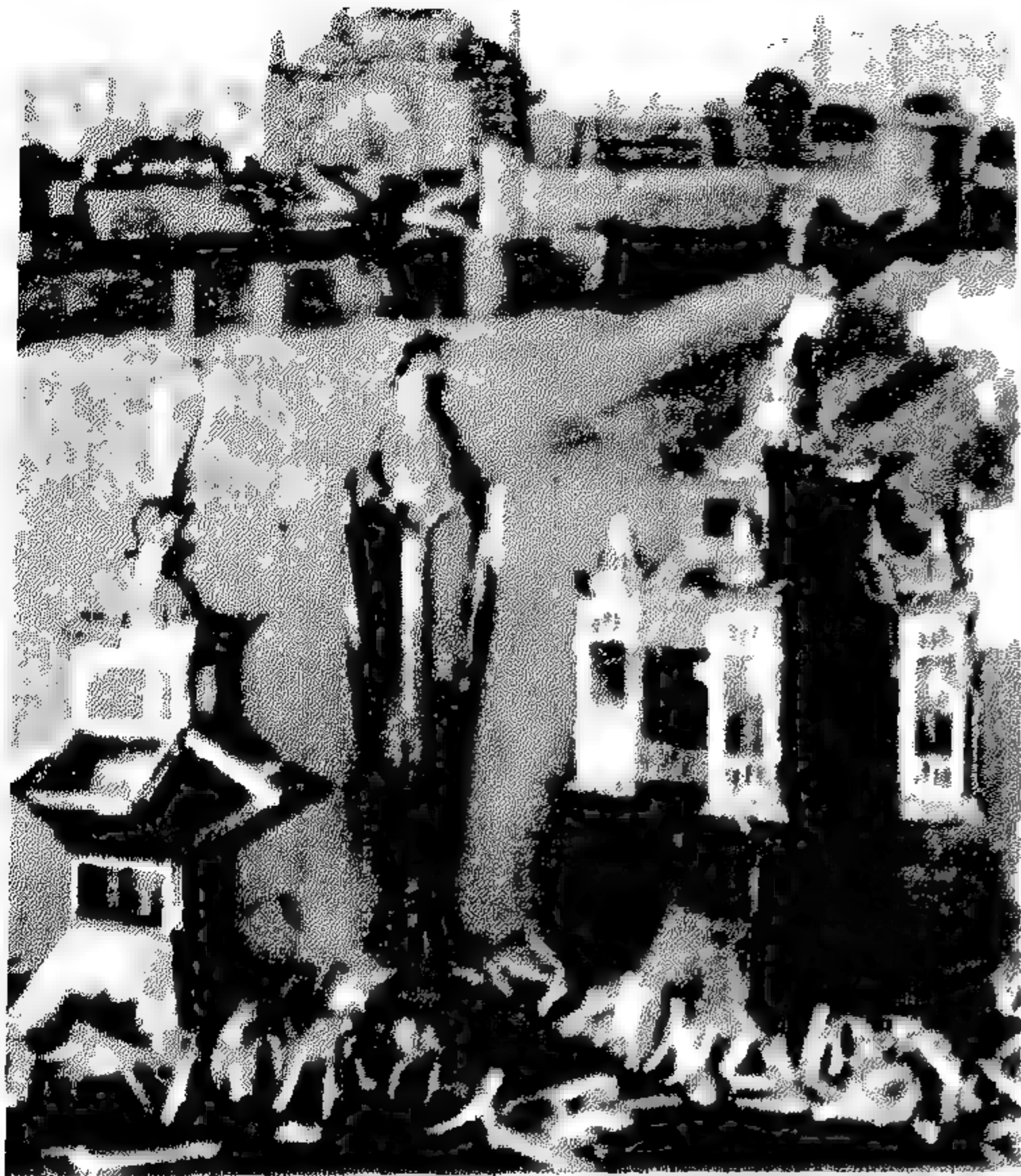




فوانيس رمضان

- ١ - مجموعة من فوانيس رمضان .
- ٢ - أحد الصناع يقوم بتركيب القبة العلوية للفاطوس « أبو ولاد » .
- ٣ - فاطوس « شق البطيخ »
- ٤ - فاطوس « أبو ولاد »
- ٥ - فاطوس « البرلمان » .
- ٦ - الفاطوس « المقرنص » .
- ٧ - فاطوس ذي « خمسة أوجه » .
- ٨ - فاطوس « مربع » .
- ٩ - فاطوس « أبو شرف » ، « علامة النصر » ، « نجمة » .
- ١٠ - فاطوس « مقرنص » .
- ١١ - فاطوس « أبو وردة » صغير يصنع من البلاستيك .
- ١٢ - فاطوس « أبو وردة » كبير يصنع من البلاستيك .





٩



٨



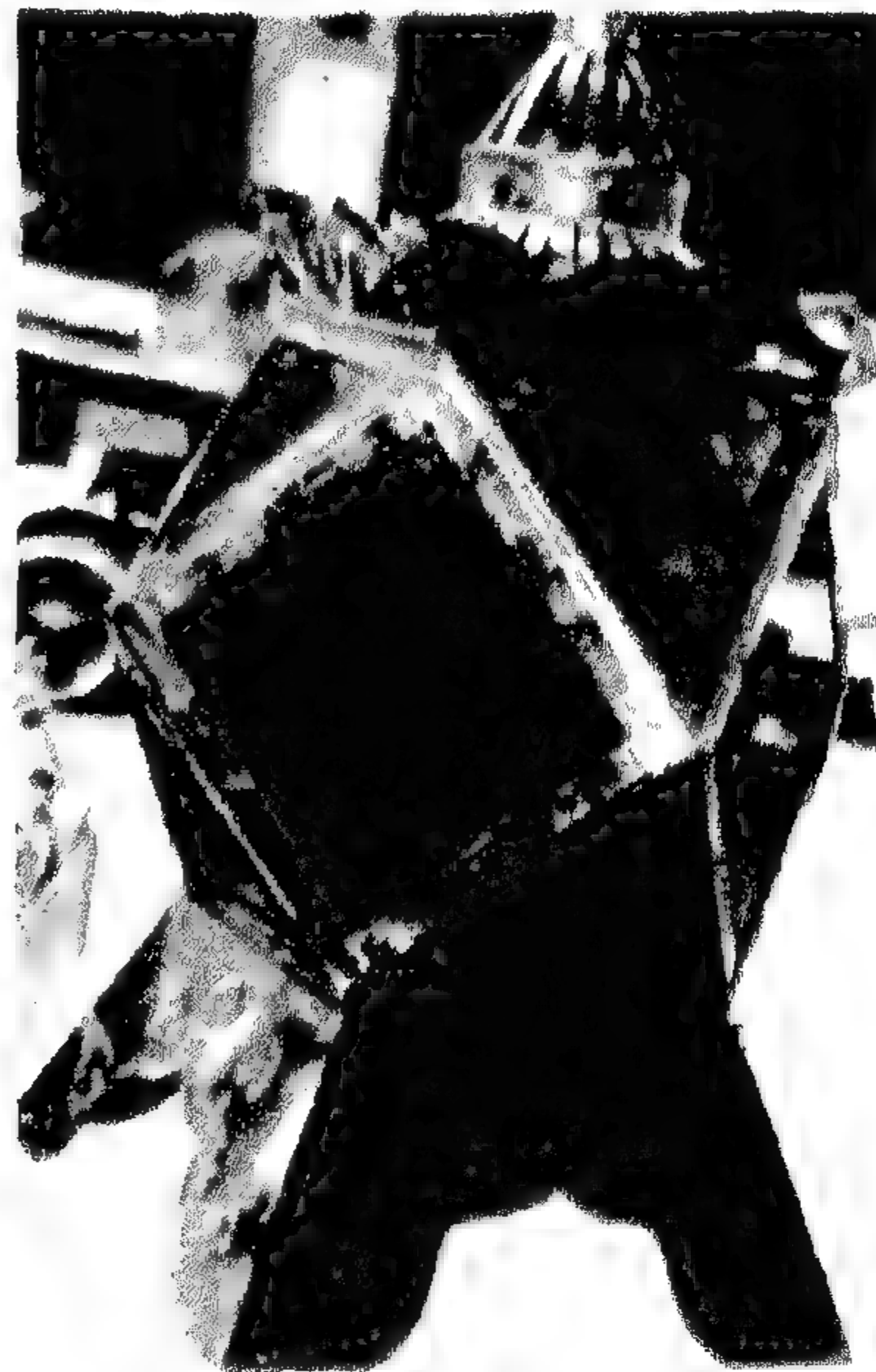
٧



١٤



١١



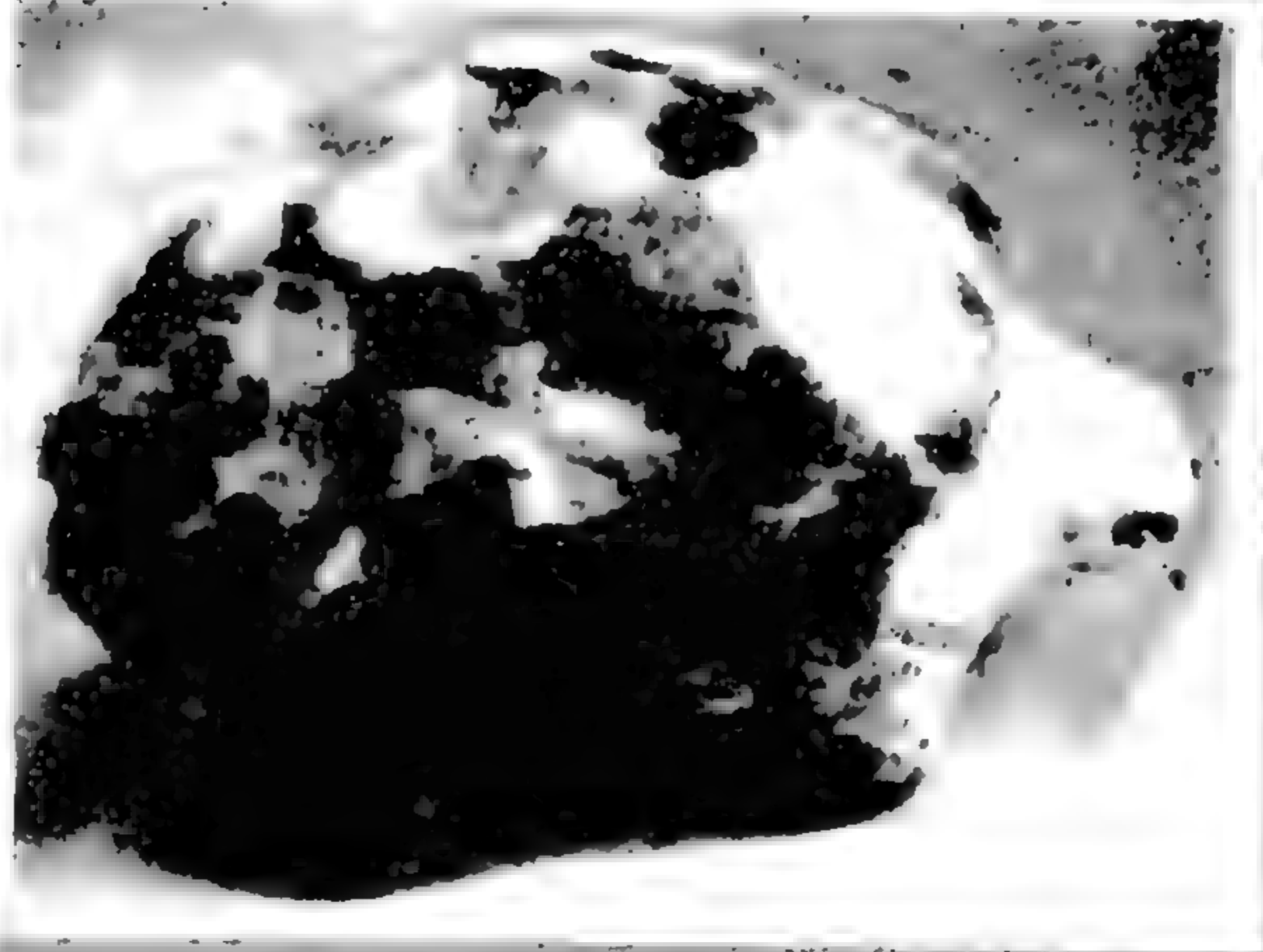
١٠



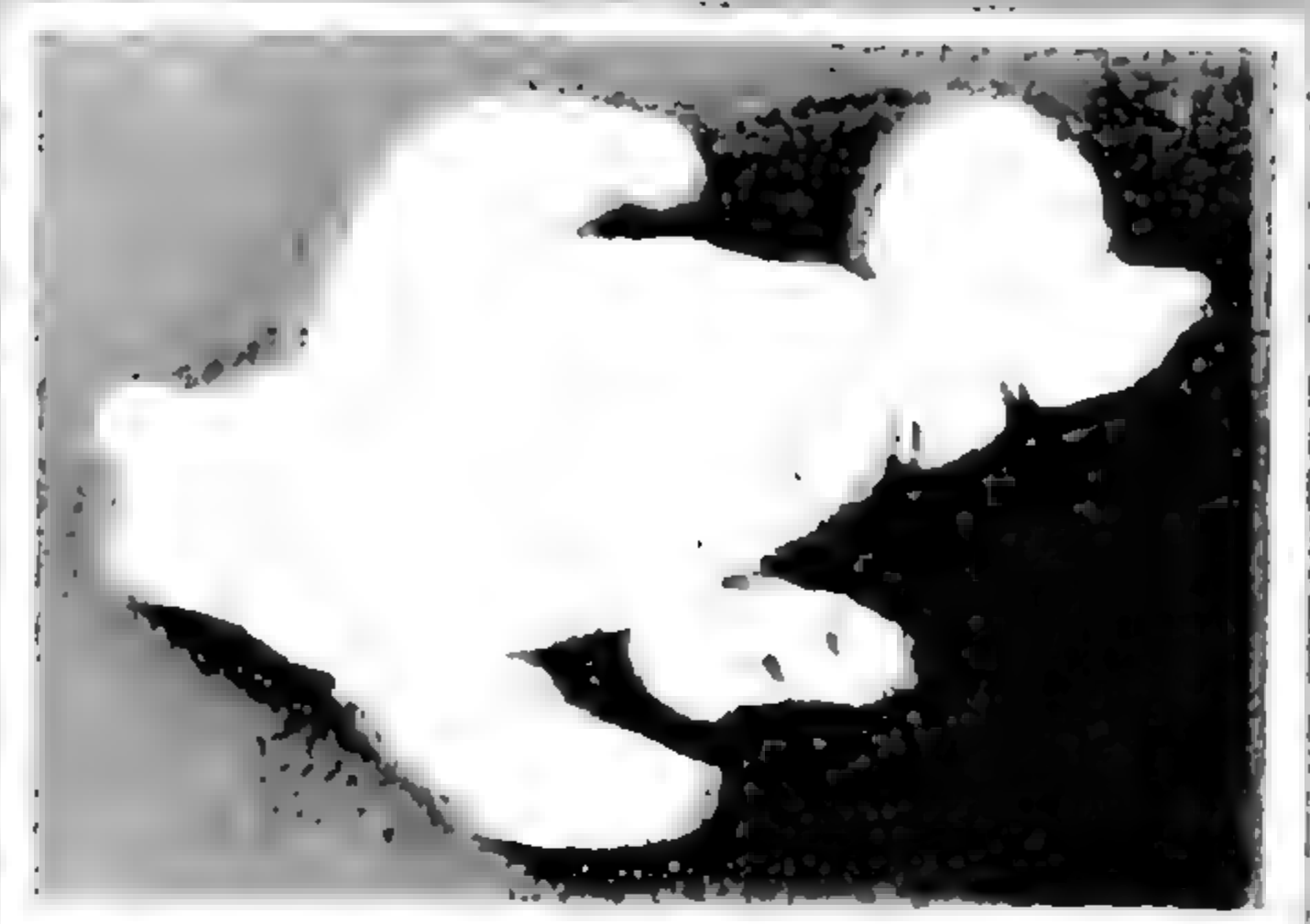
١٣

١٣ - صانع المشكاوات النحاسية .
١٤ - مشكاة من النحاس الأصفر
المطفي بداخلها حشوات من
الزجاج الملون .

لعب الأطفال المخاربية والخرفية



١ - نموذج « سلحفاة » مطبق عليها طلاءات زجاجية ملونة وهي من بين لعب الأطفال .



٢ - نموذج « السمكة » على هيئة لعبة طفل مؤسسة من عدة أجزاء يجمعها الطفل لتأخذ شكلها النهائي .

٣ - نموذج « سلحفاة » على هيئة لعبة ذات غطاء تستخدم لأغراض الحفظ . وطبق عليها طلاء زجاجي ملون .



٤ - نموذج « سمكة » جريدية داب مكوسات جزئية منفصلة يقوم الطفل بجمعها لتأخذ هذا الشكل النهائي .



٥ - نموذج « أرنب » لعبة طفل مكون من عدة اجزاء وتطبق عليه بعض البطاقات الملونة . يقوم الطفل بجمع الأجزاء مكونة الشكل .

٦ - نموذج « الطائر » صغير جسم من الطين في وضع التحفز محروق حريقة أولية « سكوت » .
(هذه الأمانة من عمل الباحثة في مجال التجريب لإبداع لعب الأطفال مستوحاه من الفن الإسلامي) .





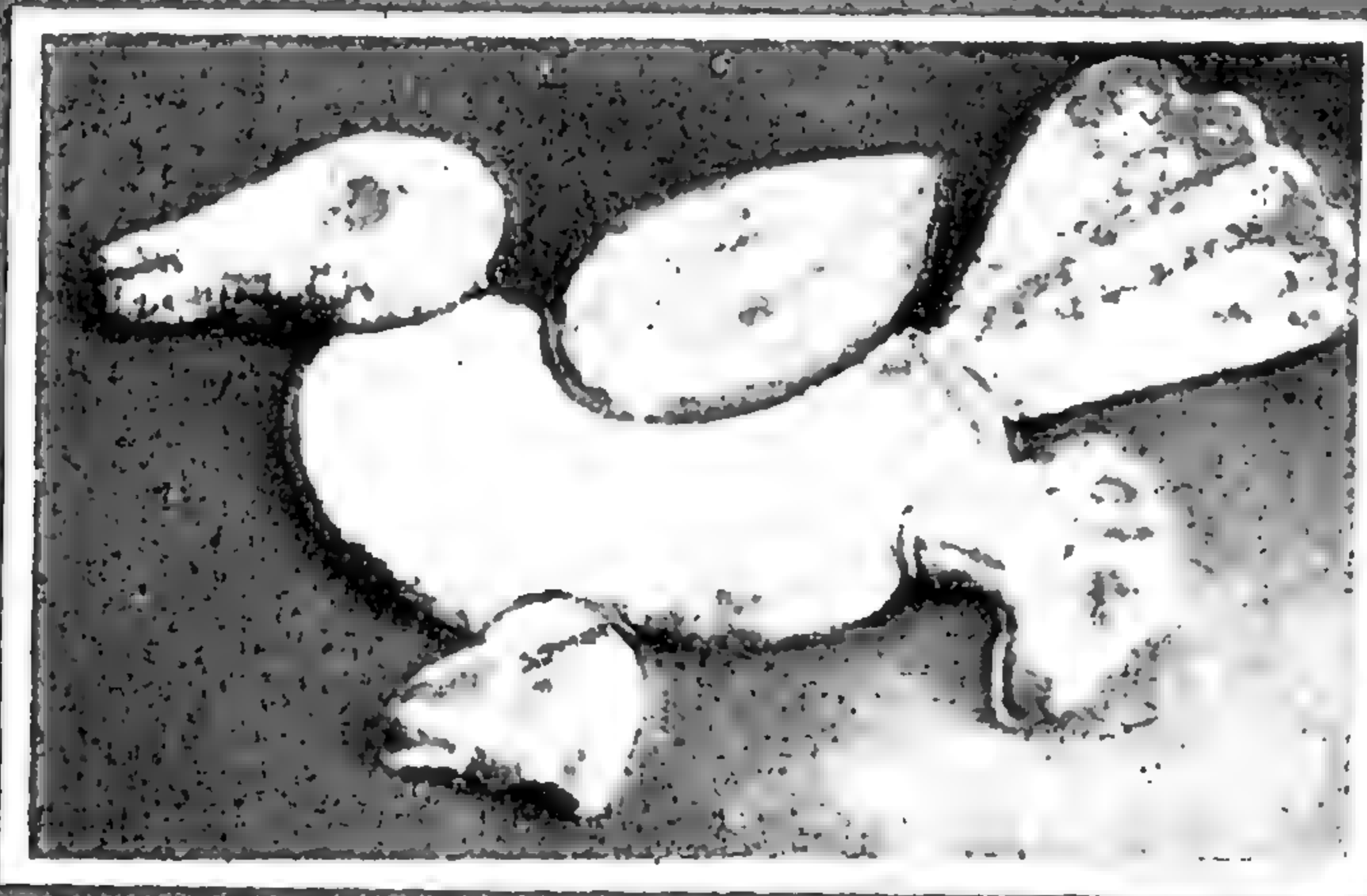
١ - عروسة مستوحاة من التراث
الشعبي المصري القديم .



٢ - مجموعة هرائس فخارية في وضع المواجهة مع وضو
بعض الوحدات الزخرفية على الملابس مستوحاة من الفن
الشمسي المصري .



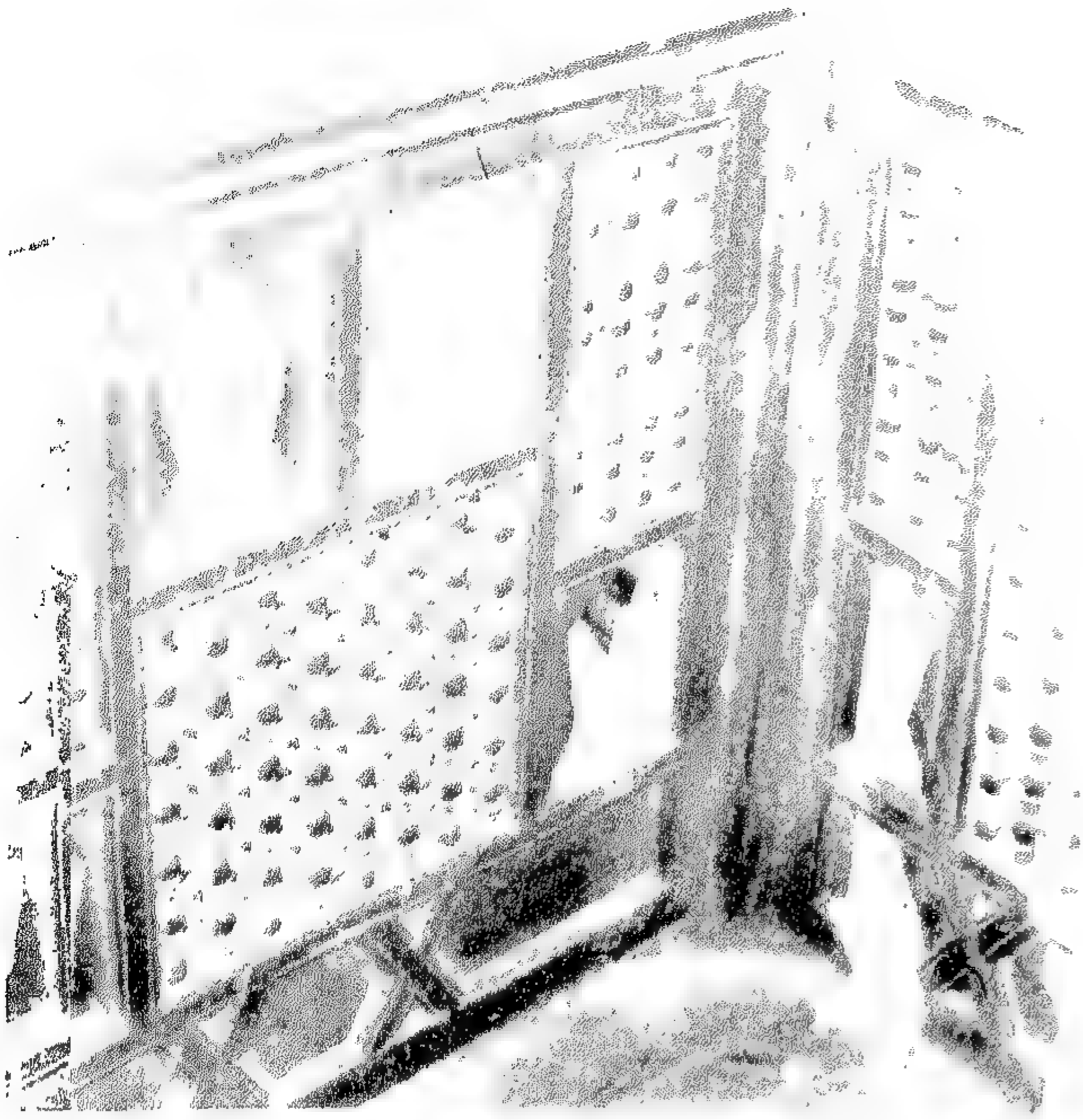
٣ - مجموعة هرائس شمعية مستوحاة من الروح المصري
القديم مطبق عليها علامات زجاجية ملونة تؤكد الملابس
وبلاستي الطرح .



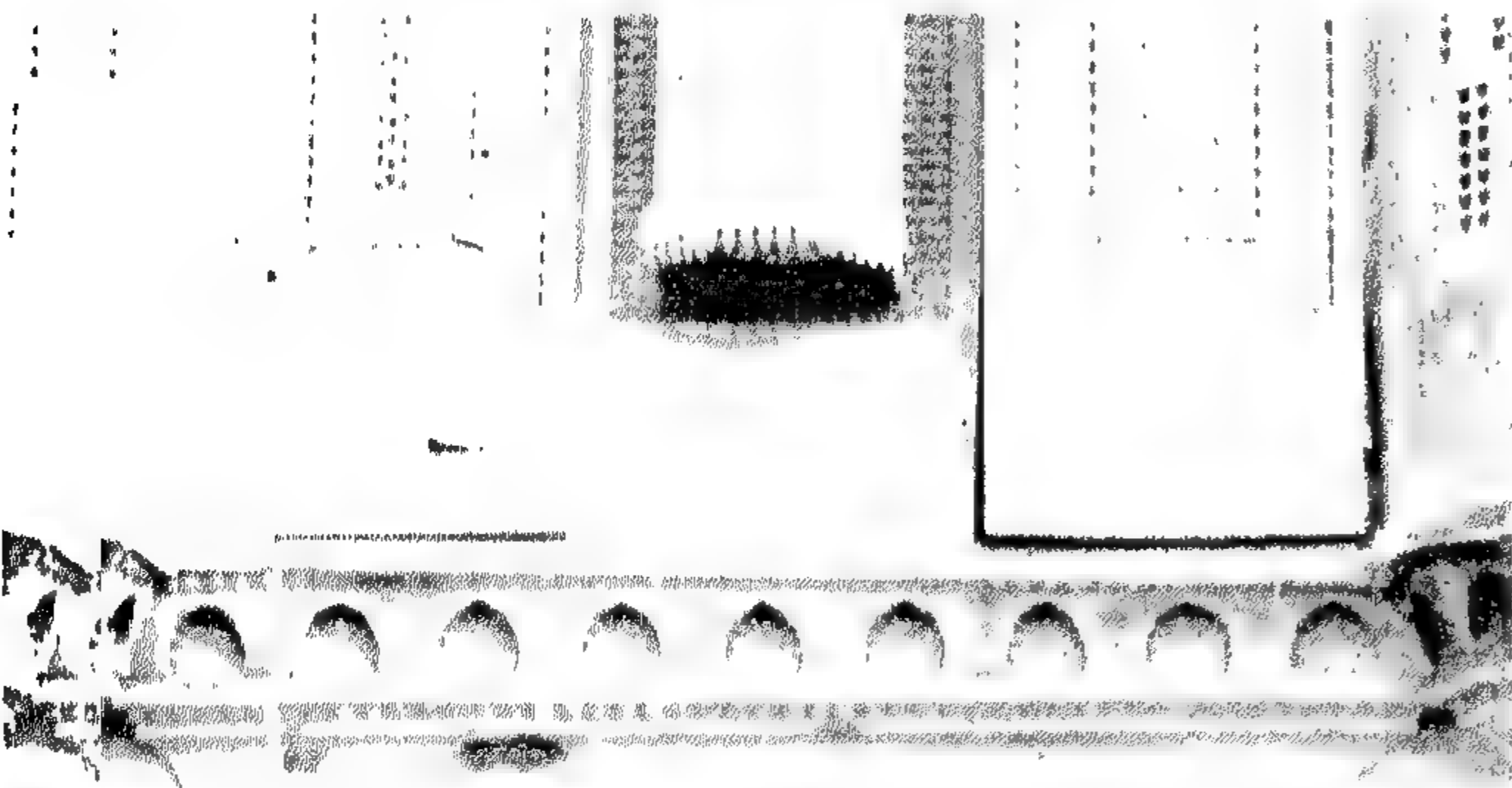
٤ - طائر على هيئة «بطة» في حالة التأهب في صورة
مبسطة مستوحى منها من الفن الشمسي المصري مطبق عليها
علامات زجاجية .

(تمهيد الأمللة من عمل الباحثة في مجال لعب الأطفال
مستوحاة من الفن المصري القديم)

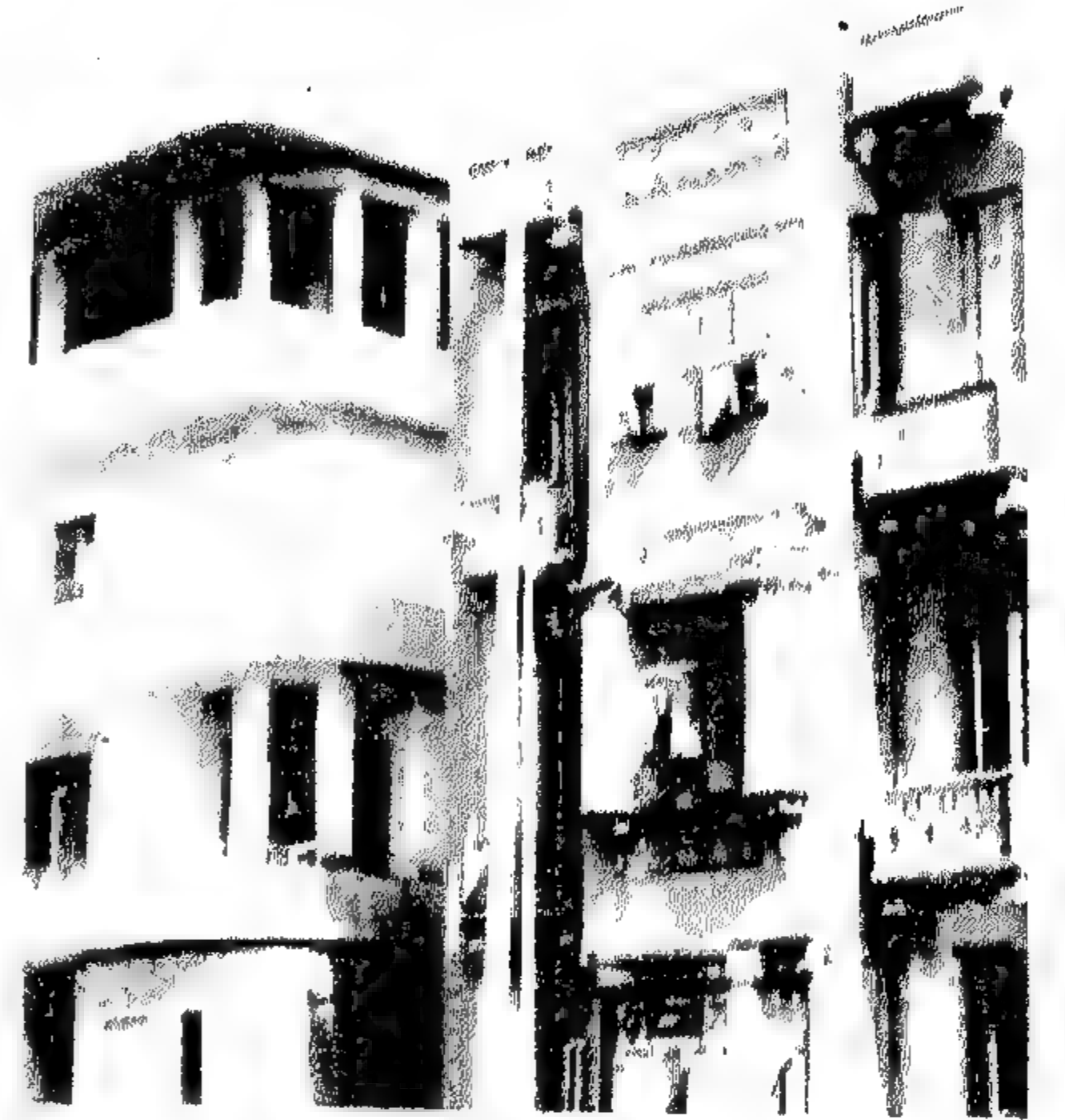
النزاج الفني في منزل شعبي في منطقة "أبو العلا" بالقاهرة



— سور البلكونة الخشب على حشوات زخرفية .
— وحدة الشمس الأشورية تظهر بأسفل المشربية .

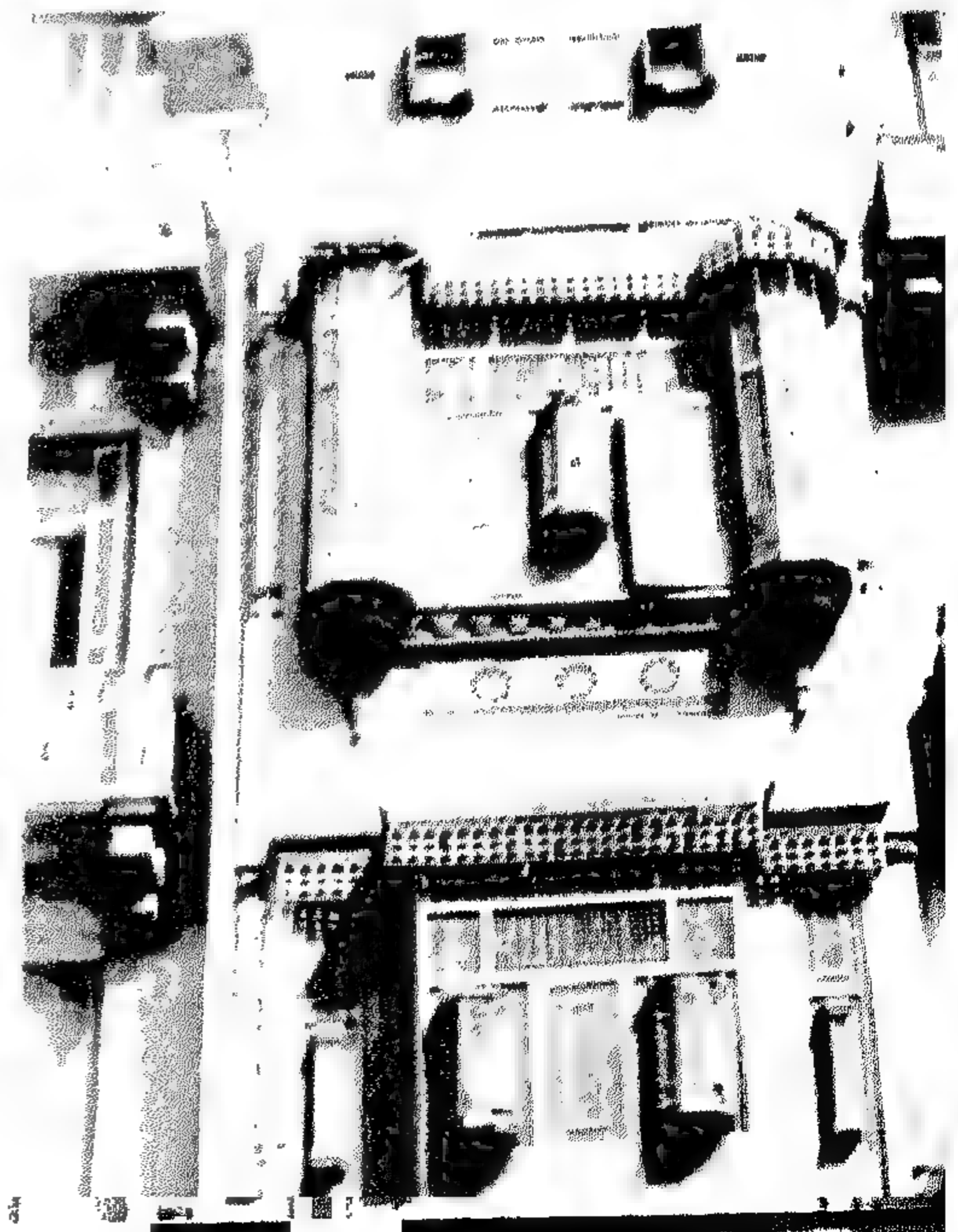


— أحد الكوابيل الحاملة للبلكونات ويلاحظ إستخدام
بعض الوحدات اليونانية والرومانية به .



— منظر عام للمنزل .

— منظر عام للواجهة الرئيسية .



فانوس رمضان

صفوت عبد الحليم على

يحتل فانوس رمضان مكانة خاصة في مظاهر احتفالات المصريين بشهر رمضان المبارك . ويتفنن صناع الفوانيس في تكوين أشكاله المتنوعة وأحجامه المتعددة بألوانها الزاهية التي تتلألأ على ضوء الشموع .

وقد ارتبط الفانوس بالتعبير عن فرحة المصريين بقدوم هذا الشهر الكريم الذي أنزل فيه القرآن والذي فيه ليلة القدر وهي ليلة خير من ألف شهر .

والفوانيس الى أن تطورت أشكال الفوانيس الى شكلها الحالي لا بهدف الاضاءة فحسب ولكن بغرض الترفيه والزينة ولقد استخدم الفانوس كوسيلة للزينة حينما قدم المعز لدين الله الفاطمي الى القاهرة في الخامس من رمضان عام ٣٥٨ هـ حيث استقبله أهل القاهرة في موكب اشترك فيه رجالها ونساؤها وأطفالها حاملين المشاعل والفوانيس يرددون الهتافات والأناشيد .

ولقد ارتبط الفانوس بذلك الشهر الكريم كما اعتبره المصريون من الفنون التشكيلية والصناعات الشعبية التي تستخدم في الاحتفالات الشعبية مثله في ذلك مثل عروسة المولد فتفتنوا في صناعته وأشكاله . (١)

وفي لقاء مع بعض صانعي هذه الفوانيس خلال بحث ميداني قمت به بالاشتراك مع الزميلة « مها صابر » (٢) بإشراف الأستاذ صفوت كمال للتعرف على فنون الصناعة وأشكال الفوانيس وكيف تطورت وتغيرت تلك الأشكال بتغير ظروف البيئة والزمان - تبين أنه على الرغم

ويعطى الفانوس لليلالي رمضان بهجة وحيوية حيث تزين واجهات المحلات التجارية به . كما يحملها الأطفال في الأحياء الشعبية والقرى ويطوفون المنازل يغنون أغانيهم الشعبية ويطلبون من أهل والأصدقاء أن يقدموا لهم الحلويات والشموع

ادونا العادة .. ربي خليك
لبدة وقلادة .. ربي خليك
الفانوس طقطق .. ربي خليك
والشمعة ساحت .. ربي خليك
ادونا العادة .. ربي خليك
أو « يا وحوى يا وحي .. ايوحا
بنت السلطان .. ايوحا
لابسة قفطان .. ايوحا »

ولقد عرف المصريون فنون الاضاءة الصناعية منذ لى قدم العصور باستخدام آنية من الحجر أو الطين مملوءة بالزيت ومغموس بها شريط من القماش يشعل ليضيء . كما استخدموا القناديل

(١) راجع : محمود السطوحى عباس ، الفانون الشعبى فى القاهرة ، رسالة ماجستير ، المعهد العالى للتربية الفنية .
إشراف الأستاذ سعد الخادم .

(٢) بحث ميداني عن الفنون البيئية - تمهيدى ماجستير كلية الفنون التطبيقية - ١٩٨٧ .

من نعدد أشكال الفوانيس الا أن الفسانوس التقليدى القديم ما زال يحتفظ بشعبيته .
فيقول الأسطى عبد العزيز صاحب دكان فوانيس فى منطقة تحت الربع بالقاهرة .

« انه تعود على صناعة الفانوس بشكله المعتاد ذا الشمعة الواحدة والذى يصنع من الزجاج والصفىح . . ولكن هذا الفانوس طرأت عليه تغيرات كثيرة . منذ أن بدأ استيراد الفوانيس البلاستيك من بعض البلاد مثل تايبوان وهونج كونج - وبدأ بعض الصناع فى مصر تقليدها . . وهذه الفوانيس تصنع من البلاستيك وتضاء بواسطة حجر بطارية ولبة صغيرة ، وتكون أحيانا على شكل عصفورة أو جامع أو غير ذلك من الأشكال التى تجذب نظر الطفل » .

ولكننا نجد أن الفانوس المصنوع من الزجاج والصفىح لا يزال يصنع حتى الآن وذلك لاحتفاظه بقيمته الجمالية الأصلية والتى يضاف اليها كل عام شكل آخر جميل .

وتتعدد أشكال الفوانيس فمنها ما يسمى فانوس « بز » وهو فانوس صغير رباعى الشكل له باب ذو مفصلة واحدة ، يفتح ويغلق لوضع الشمعة بداخله .

وفانوس « لوز » ويطلق عليه اسم فانوس « فاروق » أو فانوس « أبو شرف » وهو يشبه فانوس « بز » ولكنه أكبر منه فى الحجم .
وكذلك فانوس « أبو دلالة » وهو ذو ستة أضلاع ، ويتميز هذا النوع بحجمه الكبير .

كما يوجد أيضا فانوس « الصاروخ » وقد سمي بالصاروخ لأن شكله الانسيابى الطويل يشبه الصاروخ ومنه الحماسى الشكل والسداسى وهناك أيضا أكثر من ثمانية أنواع منها

فانوس « النجمة » وفانوس « تاج الملك » وفانوس « البرلمان » وفانوس « المقرنص » الذى تكون جوانبه على شكل المقرنصات الموجودة فى المساجد .

كما أن فانوس « علامة النصر » هو على شكل سبعة رمزا لعلامة النصر .

وفانوس « أبو ولاد » وهو فانوس متعدد الأوجه ومنه الرباعى والخماسى والسداسى ومن كل زاوية يخرج منها فانوس صغير رباعى الشكل .

كما يوجد أيضا فانوس « أبو قرطاس » على شكل القرطاس فانوس « شق البطيخة » وهو فانوس متعدد الأوجه يخرج من كل جانبين متقابلين شكل يشبه نصف شق البطيخة .
بجانب هذه الأشكال الشائعة للفوانيس توجد أشكال أخرى يتفتن كل صانع فى صنعها منها ما يكون على شكل مسجد أو عربة الى غير ذلك من أشكال تكون كلعبات يلعب بها الأطفال

وتشتهر مناطق تحت الربع والسيدة زينب والجمايز والدرب الأحمر والحنفى وبركة الفيل بالورش الخاصة بصناعة الفوانيس .

وقد شهدت صناعة الفوانيس فى السنوات القليلة الماضية نشاطا ملحوظا وتطورا كبيرا فى صنعها وتشكيل أنواع كبيرة منها - كما اهتمت الفنادق والمحلات الكبرى باستخدام الفوانيس والمشكاوات النحاسية فى تزيين قاعاتها وواجهاتها طوال شهر رمضان .

وكل عام وأنتم بخير

الاحتفال بيوم الأرض في مصر

إبراهيم حلي

من وحى التمسك بالأرض والتراث جاء الاحتفال (بيوم الأرض) في ٣٠ مارس ١٩٨٩ ، وهو ذكرى (يوم الأرض) الفلسطينى فى يومين متعاقبين ، أولهما يوم ٢٩ مارس على خشبة المسرح القومى بالقاهرة ، والثانى يوم ٣٠ مارس على مسرح (اسماعيل يس) فى مدينة السويس .

أولا : احتفال القاهرة :

بدأ احتفال القاهرة بثلاث كلمات متبادلة ألقاها السيد الأستاذ (أحمد حمروش) رئيس لجنة (التضامن الأفريقى) ، والسيد « نبيل نجم » سفير العراق بالقاهرة ، والسيد (سعيد كمال) سفير دولة فلسطين فى القاهرة ، استعرضت بعض أشكال وصور النضال العربى الحديث ضد أعداء الأمة العربية .
ثم بدأ الحفل الفنى بالسلام الوطنى الفلسطينى الذى تقول كلماته :

فدائى يا أرضى يا أرض الجدود
فدائى يا شعبى يا شعب الخلود
بعزى ونارى وبركان نارى
وأشواق دى بأرضى ودارى
سأطوى الجبال وأخط النضال
بأرض المحال حطمت القيود
فدائى

بعصف الرياح ونار السلاح
وأصرار شعبى بخوض الكفاح
فلسطين دارى فلسطين نارى وأرض الخلود
فدائى
بحق القسم تحت ظل العلم
وأرضى ودارى بنار الألم

★ (كيرمالك : لأجلك)

ساحيا فدائى وامضى فدائى

الى أن أعود

فدائى

ثم قدمت فرقة (طلاب معهد الفالوجا الفلسطينى) للفنون الشعبية رقصة (الدلعونة) على أنغام (الشبابة) والطبلة وتصفيق الأكف ودقات الأقدام التى كانت ترقص الدبكة ،

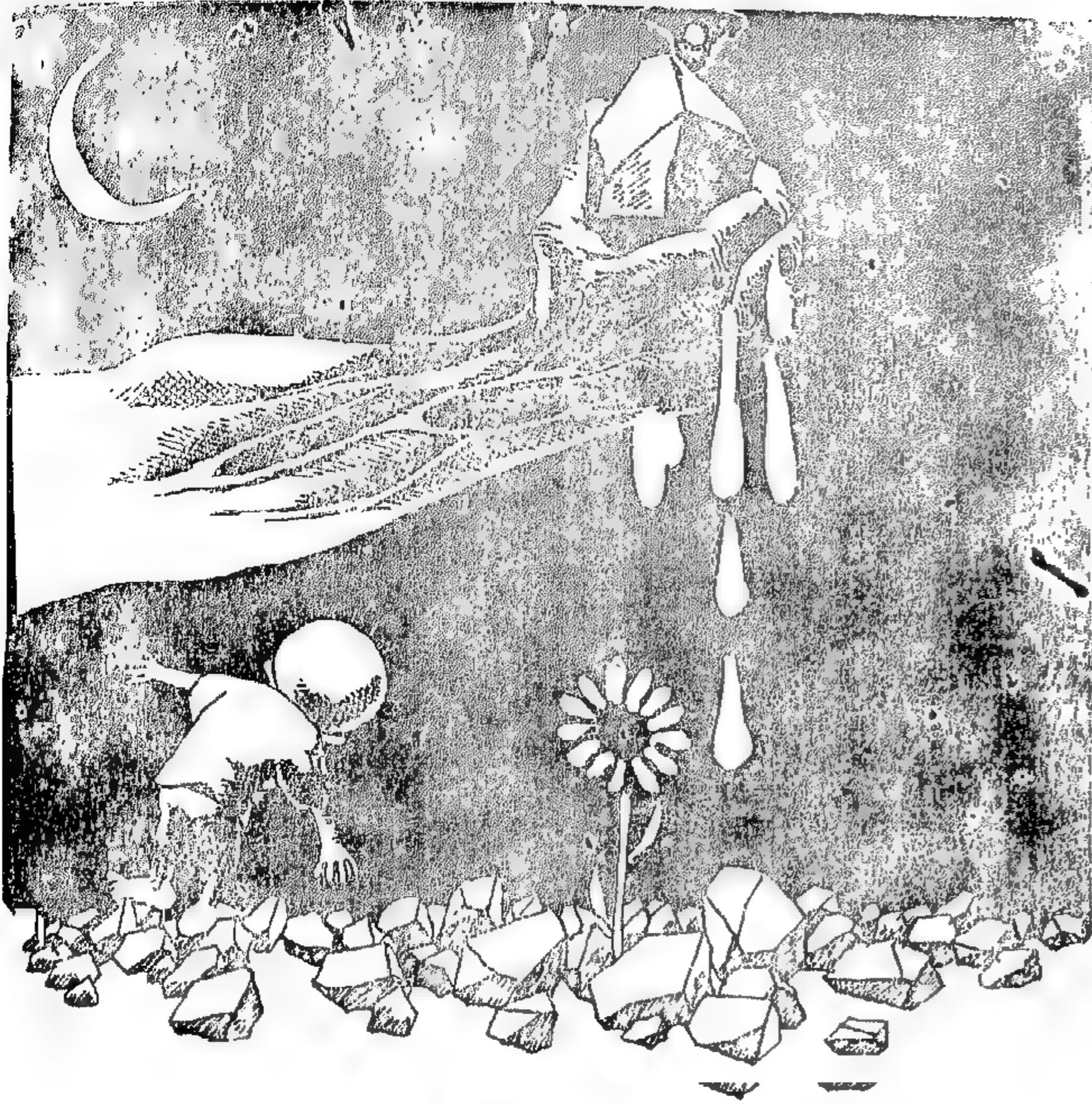
وقد غنى المغنى وقال :

على الدلعونة على الدلعونة
جأى لك يا بلادى يا أسمر اللون
جأى يا بلادى والله ما انسأكى
عائش فى القلب وجلبى معاكى

ثم قدمت الفرقة أغنية شعبية تقول كلماتها على أنغام العود ودقات الطبلة وتصفيق الأكف:
كيرمالك يا يوم الأرض وجينا نعل رايئنا

نطرد ها الصهيونى طرد وكل شئ تطلب ثورتنا
كيرمالك أرض بلادى لأجلك بالروح نفادى
أنا وأهلى وأولادى فدائى بثورتنا

كير مالك أرض المعراج وكلمة نخوة ما بنحتاج
شعبك غز هب وهاج فى الجليل ورملتنا



ومن جرح الحسنة سنتي دولة العشق

الطبعة الأولى
دار الثقافة
P.L.O
Department of Culture

مترجم من
رواية
And from stones
A state of love will be built

أوف

الرجال بالوغي ان هدوا كفوا

عن حب الأوطان والله ما كفوا

قال يا ربنا غلوا يا ربنا جودوا

قال والي رضى بالذل وايش قيمة وجوده

واللي ما يرضى القهر ابفرض وجوده

يرد الضيم عن أرض العرب

وهنا تعالت زغايد الفتيات الفلسطينيات

المشاهدات للعرض مجلدة *

واذا كان الشاعر الفلسطيني (محمود درويش)

في شعره كان له نظرة خاصة في الحب حينما

كان يقول :

كيرمالك يا أحلا تراب مشينا شيوخ مشينا
شباب

ما بنحبين وما بنهاب حتى نحرر جيرتنا
كيرمالك يا أشرف حي ماشي رشاشي
بايدي

ماشي أطوى الأرض طي كنتحرر جيرتنا
أوف .. أوف يا بلادي

كيرمالك يا يوم الأرض وجينا نعلي دايتنا

ثم قدمت فرقة (طلاب معهد الفالوجا) للفنون الشعبية الفلسطينية أغنية (زريف الطول) مع رقصة الدبكة * ولقد حاولت معرفة معنى هذه الأغنية فاضطرت للرجوع الى مقالة للأستاذ (نمر سرحان) الفلسطيني نشرها في مجلة (الفنون الشعبية) الأردنية بالعدد الثاني عشر (تشرين الثاني ١٩٧٦) يقول الأستاذ (نمر سرحان) عن معنى هذه الأغنية انها تقصد ذي الطول الطريف : « ويتألف هذا القالب اللحني من أربع شطرات تنتهي الثلاث الأولى منها بقافية معينة ، وتنتهي الرابعة بقافية الألف الممدودة * وقد أخذ القالب اللحني اسمه من مطلع شبه ثابت في كل شطره أولى من أبيات هذا اللون من الغناء :

يا زريف الطول ويا عيني انت

يا عقد الجوهرة صدير البنت

وان مت يا عيني كفتي انت

وان حضر خطيب وايدته مطهرا

كان أفراد الفرقة يؤدون رقصة الدبكة وهم في صف واحد في حين تقدمتها راقصة بالشوب الشعبي الفلسطيني في المقدمة تمسك بعصا ترقص وتزغرد في آن واحد للجمهور مع نهاية الرقصة .. !!

ثم صدح الموال الفلسطيني الذي يقول على أنغام العود فقط :

وطني حينا هلاك
 والأغاني مجرحة
 كلما جاءني نداءك
 هجر القلب مطرحه
 وترقى على ربائك
 بالجروح المفتحة
 لا تلهمني ففى ثراك
 أصبح الحب مذبحه

فان الاعاني الشعبيه الفلسطينيه تقول عكس
 دلت تماما ، وقد وضع ذلك فى تلك الأغنيه
 الشعبيه الفلسطينيه التى قدمتها فرقة (طلاب
 الفالوجا الفلسطينى) والتى صدحت كلماتها
 وأنغامها على الشبابة قائلة :

بينك وادى وبينى وادى
 ونولا أحبابى لأجرى وراك
 ومهما أندهلك روح لأهلك
 يا ما غيرك طق ومات !!

تم قدمت الفرقة أغنية (جفرا) على أنغام
 ورقصات الدبكة ! والتى تقول كلماتها :

جفرا اياها تربيع شعب وفداثيا
 ماشيين حتى النصر على الصهيونية
 ماشيين ما نخاف انذار والموت ما نهابه
 بالدم نفدى الوطن نروى له ترابه
 فانوا الوطن أرض وبيت قلت الوطن أغلا
 من كل كنوز الدنيا ومن جنتها وأحلا
 لو جابوا بيوت الأرض فى عيني ما تحلا
 ما بارضى بغير فلسطين وطن وهوية
 ثم تعالب بجلجلة كلمات نشيد
 ستزول الأيام الصعبة
 وستظل الثورة عارمة
 وستظل الراية منتشرة

فى حين اعتلا علم دولة فلسطين المسرح وسط
 تصفيق الحاضرين وهتاف الفلسطينيين من
 الجمهور يرددون « بالروح بالدم نفديك
 يا فلسطين » .

ثانيا : احتفال مدينة السويس :

فى ٣٠ مارس ، وبعد احتفال مدينة القاهرة
 بيوم واحد ، أخذت مدينة السويس تحتفل بيوم
 الأرض بشكل آخر مختلف ، على مسرح الفنان
 الراحل (اسماعيل يس) ، فى حفل تصدره
 السيد المحافظ (أحمد تحسين شنن) .

وقد كانت لفظة كريمة أن قام السيد المحافظ
 بتكريم الكاتبين (غزالى) قائد فرقة الفن التلقائى
 السويسيه (ولاد الأرض) ، التى شدت بأجمل
 وأصدق وأنبى الكلمات ، وقت أن كان الجرح
 الوطنى والقومى المثخن لم يندمل بعد بهزيمة عام
 ١٩٦٧ ، رافعة راية المقاومة الشعبيه فوق أسنة
 رماح الأغنية الشعبيه المصرية .

وقد أهدى الكاتبين (غزالى) قطعة شعرية
 من تأليفه لأطفال الحجارة فى فلسطين المحتلة،
 قال فيها :

مسيكوا بالخير يا جيل البشارة
 يا طائل من جرح بلادى فى مليون اشارة
 يا شبل الخيام الرافضة لجيل الخضوع
 يا ارادة سنينا الطالعة فى كفاح الدموع
 يا فلسطينية الله معاكم
 صبحك بانخير يا طائل من جوف العتمة بتعزف
 بالحجارة

يا معلم علم اجياننا أناشيد الجسارة
 حنظلة يا دليل السكة فى زمن الخنوع
 يا شبل الخيام والحكمة ثورة بلا رجوع
 يا أمتنا العربية الحرة هل هلاك
 نظمى الطلعة الثورية صبيانك .. رجالك
 يا فلسطينية الله معاكم

ورا يا صهيون ورا
 ثورتنا طالعه مزهرة
 يا كل فلسطين الثورة انطلقى وزيدى
 ومعاكى أحرار الدنيا بتردد نشيدى

ورا يا صهيون ورا
ثورتنا طالعة مزهرة

ثم غنت فرقة (ولاد الأرض) الاغنية التي
كانت تردها منذ عشرين عاما وأكثر والتي تقول:

مغنى : يا ريس البحرية يا مصرى
المجموعة : يا ابو انعلم مصرى
المجموعة : يا ابو الكتاب مصرى
مغنى : هات السلاح

هات السلاح ع الزاد
دا بحرنا بحرنا

المجموعة : وابن البلد صياد
مغنى : قول للقمر

المجموعة : قول للقمر لو فات
مغنى : ايد للبنا للبنا

المجموعة : وايد ع الزناد تصطاد
مغنى : هانعدى ونحارب

المجموعة : هانعدى ونحارب
مغنى : وافرش دماك

المجموعة : والصحرا بالحا
مغنى : ونحنى قلب الأم

المجموعة : أم الشهيد غنوة

المغنى والمجموعة : والحلوة دى سلاحى

المغنى والمجموعة : والغنوة دى كفاحى

المغنى والمجموعة : وهدفعى الصاحى

المغنى والمجموعة : على الكنال سهران

مغنى : يا سهرانين لجل ما تعيد كل العباد

المجموعة : كل العباد

مغنى : يا حلفانين بالدم ما تناموا عدوا الولاد

المجموعة : عدوا الولاد

مغنى : آدى الكنال

المجموعة : مصرى

مغنى : وآدى العلم

المجموعة : مصرى

مغنى : وآدى الكفاح

المجموعة : مصرى

مغنى : هات السلاح ع الزاد

المجموعة : مصرى

وجاء ختام الحفل بعرض أمسية (مغناة
الانتفاضة) والتي ألف أغانيها (صلاح الحسينى)
والحان وموسيقى (مهدي سروانة) ، وديكور
(مجدى رزق) ، واخراج العرض للفنان (محمد
خليل) مدير الفرقة القومية للفنون الشعبية
المصرية .

وقد شبارك فى هذه الأمسية الفرقة القومية
للفنون الشعبية الفلسطينية ، وفرقة الفالوجا
للفنون الشعبية ، وفرقة أطفال فلسطين ، وفرقة
أطفال المعهد العالى للباليه بأكاديمية الفنون
والفرقة القومية للفنون الشعبية المصرية .

بدأت الأمسية بتواجد جميع الراقصين على
خشبة المسرح يستمعون الى عزف وغناء مغنى
على العود يقول فى مواله :

يا بيتنا المبني بحجر قدسى

والسور شجر زيتون نابلسى

والمونة زجتها بغزاوى

والخير كل الخير

يا جنة الأخان يا بلادى

دلعونى وعتابة وع العيادى

أوف .. يا با ويا با ويا با

وعلى الرغم من هذه البداية القوية للصورة
الغنائية واستخدام بعض عناصر من التراث
الشعبى الفلسطينى كالملايس وموال الافتتاح

وأغنية (عاليادي) الا أن أجزاء كثيرة من هذه الصورة قد بدت تماما عن الموسيقى الشعبية الفلسطينية ، مما أفقدها حلاوة التجانس في الأداء الموسيقي .

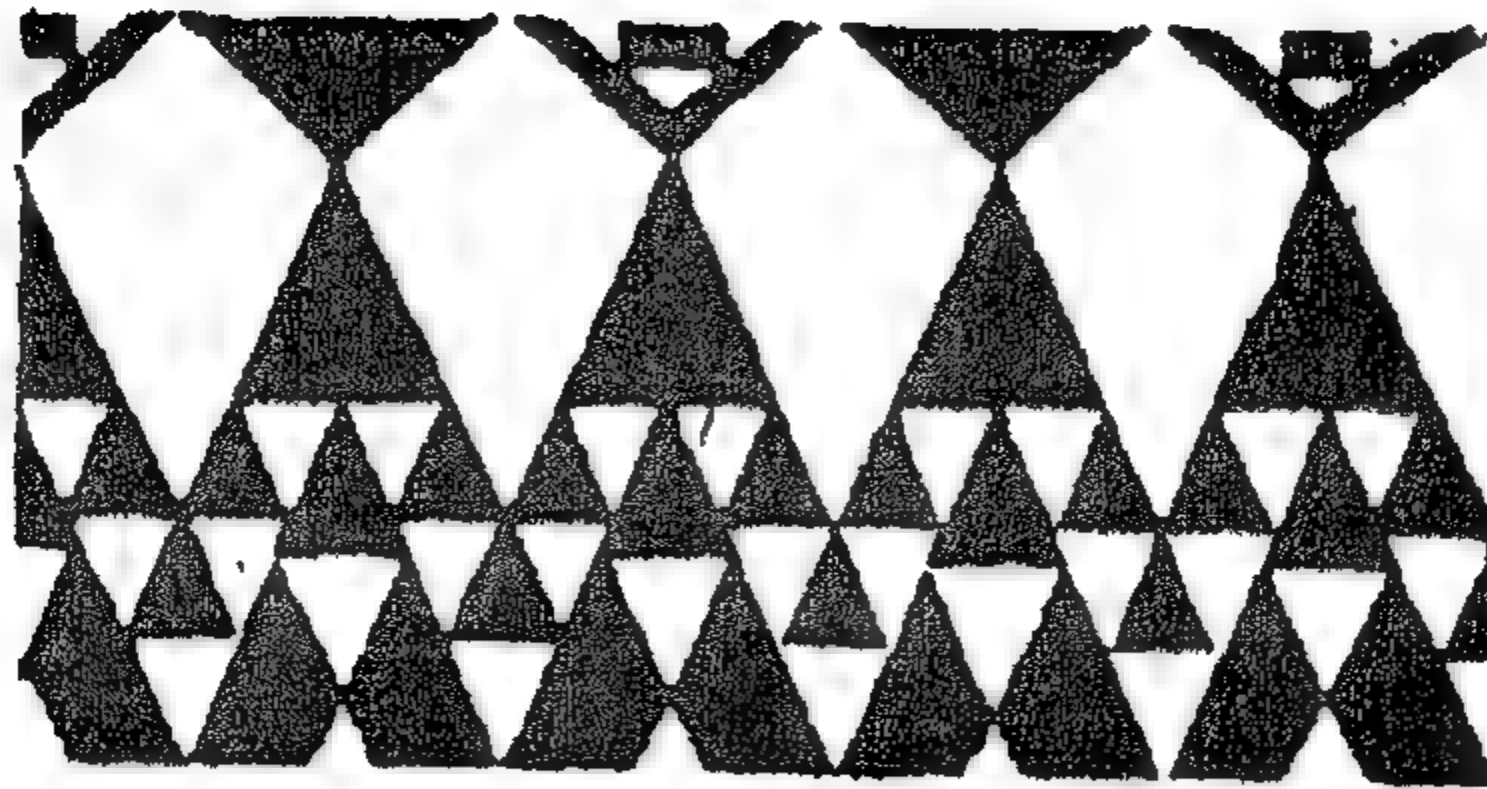
وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع الفنان (محمد خليل) مخرج العرض ، وكذلك الدكتورة (ماجدة عز) أن يقودا نحو مائة راقص وراقصة ، كبير وصغير ، في مهارة ، مما يؤكد على مقدرة فائقة في تحريك المجاميع الكبيرة العدد في سهولة ويسر على خشبة المسرح ، وإن عاب الصغار أبناء معهد الباليه عدم تخلصهم من حركات الباليه في رقصة المفروض أنها مستوحاة من الفنون الشعبية الفلسطينية . . . !

المعارك على الرغم من تراجيديتها الا ان تنفيذها

في العرض بالبمب والمفرقات أثارت ضحك الجمهور لبساطتها اذا لم نستطع أن نقول لسذاجتها . كما ان استخدام الاطارات المشتعلة في العرض ، وهي تجرى بطول المسرح ألم يفكر أحد في أن مثل هذا المشهد من الممكن بسهولة أن يحيل المسرح كله راقصين ومشاهدين الى مأساة حقيقية تبتلع الكبار والصغار !!!

في النهاية توجد كلمة نقولها في أذن مخرج العرض الفنان (محمد خليل) همسا : ان الأفضل أن يلقي الأطفال الحجارة في اتجاه الكواليس وليس في اتجاه أو ناحية بعيدة عن وجه الجمهور الكريم . . . !

على كل حال العرض جيد ومشرف لولا بعض الهنات التي يمكن تلافيها بسهولة .



اللعب بالعصا

عادل ندا

تمت مناقشة الرسالة التي تقدم بها الباحث وهيب محمد لبيب بعنوان
« العناصر الدرامية لرقصة العصا ، دراسة تطبيقية لرقصة التحطيب »
للحصول على درجة الماجستير في الفنون من المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية
الفنون ، وذلك يوم الثلاثاء الموافق ١٩٨٩/٤/٤ م .

وقد تكونت لجنة المناقشة من : -

الأستاذ الدكتور / عصمت على يحيى . مناقشا .

الأستاذ / على ابراهيم . مناقشا .

الأستاذ الدكتور / حسن خليل . مشرفا .

في استخدام العصا كذراع ثالثة في الجمع
والالتقاط والدفاع والهجوم وفي العديد من
الحرف مثل الصيد والرعى والزراعة .

ورغم الحقب التاريخية الطويلة التي مضت
منذ عهد الفراعنة وحتى الآن ، ألا أن رقصة
التحطيب ما زالت متواصلة في المجال الفني
حتى أصبحت بتواصلها هذا بمثابة مثالا حي
يؤكد ظاهرة التواصل الثقافي في الابداع
الشعبي المصري . واستخدم الباحث المنهج
التحليلي بهدف التوصل الى الحركات الأساسية
لرقصة التحطيب ، وذلك لاستخراج السمات
العامة ، والتوصل الى الأساسيات لمعرفة طرق
الأداء ونوعية اللعب بالعصا في المستويات
المتعددة كافة ، خاصة أن رقصة التحطيب لها
أشكال حركية ذات مضمون درامي .

كما استخدم الباحث المنهج التحليلي أيضا
لمعرفة الأوضاع الرئيسية ما بين أساسية
ومشتقة ، وكذلك للتعرف على امكانية تدوين

وقد تناول الباحث « اللعب بالعصا » بصفة
عامة ، ولعبة التحطيب بصفة خاصة ، وتعرض
لمناطق ثقافية متعددة عن مصر .

وقد حاول الباحث بنظرة تاريخية ايجاد
علاقة ما بين الانسان والعصا ، فكلاهما له نفس
السمة من حيث الشكل والصلابة والهجوم
والدفاع والجد واللعب وتدور الاشكالية
المطروحة في البحث أساسا حول تأصيل العصا
تاريخيا وكيفية توظيفها فولكلوريا ودراسة
اللعب بها كجزء من الابداع الشعبي المصري ،
ثم دراسة العناصر الدرامية لرقصة التحطيب في
محاولة للتوصل الى الحركات الأساسية والأوضاع
الرئيسية ، وأيضا كيفية مسرحة رقصة
التحطيب . وقد انتهج الباحث في تناوله
لموضوع الرسالة المنهجين التاريخي والتحليلي ،
في تأصيل الظاهرة الفولكلورية ، حيث يعتبر
الرقص من أقدم الوسائل التي استخدمها
الانسان للتعبير عن نفسه ، ورقصة التحطيب -
هي أحد أشكال الرقص الشعبي المصري - ترجع
جذورها الى محاولات التجريب الأولى للانسان

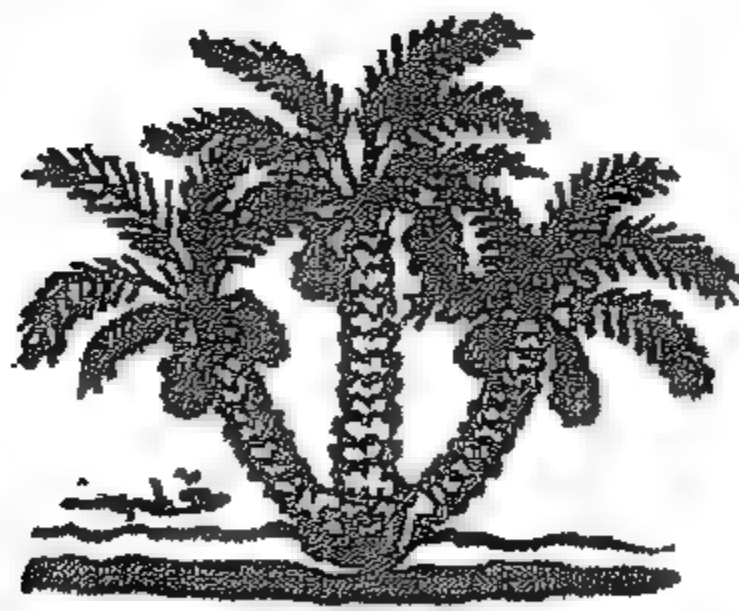
الحركة فى وصفها الابتدائى والمركب والمشتق من خلال تحليل تفصيلى لحالات الرش والهجوم والدفاع والحداع متناولا كيفية مسك العصا وقواعد تحريكها .

كما انتبه الباحث الى « العصا » ، أشكالها فى يد الرجل وفى يد المرأة ، فى التحطيب ورقصات والدمية والحجالة والغوازى ودلالاتها الرمزية ، والشكل الذى تؤدى به فى رقصات فردية ، أو جماعية ، وكذلك المستويات التى تؤدى بها ، مرتفعة كانت أو منخفضة ، قريبة من مستوى سطح الأرض أو عالية عنه . كما تناول الباحث الأنواع المتعددة من العصور كالعكاز ، والشومة ، والزجلة والزان والنبوت والخيزان ، ووظيفة كل نوع منها فى الممارسة اليومية وقيمتها كأداة للعب أو قيمتها الدرامية أو الاجتماعية .

كما تطرق الى مجال أداء الرقصة فولكلوريا، من حيث مناسباتها القومية والدينية والوطنية والمناسبات الخاصة بالعادات والتقاليد الشعبية، وما يثير ذلك فى الشعور الداخلى للإنسان من نشوة واشباع لغرائز العدوان والمقاتلة ، وتفجير طاقة الحركة فيه ، وحب الاستعراض .

وفد شرح الباحث ما ترقصة التحطيب من مواقف درامية تشتمل على فعل وفاعل ومشهد وتصل وغرض يروا تحقيقه أمام أعين الجمهور الذى يشاهد ويشترك فى اللعبة وبخاصة أن عنصر المكان والبيئة يلعب دورا كبيرا مؤثرا فى علاقته متناغمة بينه وبين الإنسان حامل العصا . ولعبه التحطيب ليست احتكاك عصى بعضها ببعض فقط ، وإنما هناك الكثير من الضوابط والقواعد المنظمة للحركة مثل تحديد المسافة الفاصلة بين اللاعبين ، وتقنين حركات الأقدام المتبارية هجوما ودفاعا ، كرا وفرا . واطهار مناطق الدفاع كالرأس والصدر والبطن والظهر وتعدت الإبط . وقد قام الباحث بتحليل الحركة الدرامية لرقصة التحطيب من خلال شرح بعض الصور الفوتوغرافية .

وفى ختام الدراسة استنتج الباحث أن اللاعب المصرى فى لعبة التحطيب قد مارسها منذ آلاف السنين تأكيداً لرجولته وبطولته ، وأن لعبة التحطيب قد فقدت عبر العصور الكثير من فلسفة وجودها كأداة للقتال الى أن وصلت الى الصورة الأخيرة التى قام الباحث بتحليلها جماليا وحسيا . وأن رقصة التحطيب بها مقومات وعناصر الفعل ، أى العرض الدرامى .



study written by Dr. Maha Mahmoud el-Shal. *The writer analyzes the main features of these dolls through ages.*

In ancient Egypt they were characterized by their simplicity, delicacy and some mythological elements. In Coptic period the form of the dolls were influenced by the Roman civilization. In this period also a kind of religious spirit appears in the expression of these dolls.

The study presents also the value of pottery and ceramic in Islamic culture.

It explains how the Muslim artist was keen to form the dolls to be suitable for the children's needs and attitudes. Dr. Maha-el-Shal gives the suggestion now to use such dolls in education.

In the part of the Magazine called "The Library of Folklore" Mr. Murad Abdel Rahman Mabruk presents the book entitled "The inspiration from the source: the influence of folklore on the artistic structure of the Palestinian novel" by Abdel Rahman Bessiou.

During the last year, the trend of studying the influence of folklore on artistic creation is observed in scientific studies or literary works of many authors. Here we are presented with a review of the book which shows the present Arabic situation with all its complications through the Palestinian novel, making full use of Palestinian folklore in all its artistic forms.

In the part of the Magazine entitled "Folklore Magazine Tour" Dr. Hany Gaber writes about the painter Wofiq al Munthir in an article entitled "The Egyptian woman in the eyes of Wafiq al-Munthir and the chief element in his artistic imagination.

"The Folklore Magazine Tour" includes also the description of the festivities which organized on the occasion of the Palestinian "Lan's Day".

Mr. Ibrahim Hilmy writes about festivities describing the performances of the Palestinian National Folk Troups which shared in expressing the feelings of the Palestinian people in their struggle to liberate their occupied country.

On the occasion of the coming of the Month of Ramadan, Mr. Safwat Abdel Halim Ali writes about "el-fawanis", the coloured lanterns manufactured specially for this occasion. With their different many-coloured shapes and forms they give the nights of Ramadan in Egypt the delightful atmosphere. When carrying the lanterns, the children and the grown-ups are singing special folk songs.

People who fast from sunrise till sunset enjoy the night by praying and having social meetings inside and outside home. In Cairo there were special ceremonies when lanterns were used to enlighten the streets and different places or the city since many centuries.

At the end of "The Folklore Magazine Tour" Mr. Adel Noda writes about the M.A. Dissertation of Mr. Wahib Lavi about "The Dramatic elements in stick playing" held in the High Institute of Folklore in the Academy of Arts.

"Stick playing" is one of the folk games and dances related to the ancient history of Egypt. The researcher gathered the material from field work, he analyzed the dramatic elements evident in the "stick playing" performance and at the end he asked to make registration of play-and-dance with the stick with its accompanying folk music, thus adding to the folklore archives interesting scientific materials.

fitness presentations like acrobatic and circus performances", its first part being published in the Nr. 24 of this Magazine.

In this study Prof. Rushdi Saleh has dealt with the games in the circus. These games depend on long practice and special training, and are accompanied by other kinds of artistic activities as singing, dancing and justing. Prof. Rushdi Saleh has described these games, their history and the ways of performing them.

He has also explained the art of jesting and has written about folk anecdotes which are to be found in folk literature beside caricature and mockery. The writer has mentioned also the descriptions of these games found in Arabic historical books, as well as what was mentioned in the old Arabic collections of poems. Prof. Rushdi Saleh has given many examples of the works of writers as well as jesters and satirists.

The relationship between folk heritage and opera is discussed by Prof. Safwat Kamal on the occasion of the presentations of world folk heritage, held on the stage of the National Cultural Centre — Cairo Opera House. The season of the Cairo Opera House was opened by the performance of the Japanese traditional theatre "Kabuki" considered one of the outstanding theatrical shows in the world drama heritage.

Prof. Safwat Kamel analyzes also the performance of "The Indian Folkloric Troupe". This troupe is led by the well-known dancer Mrs. Smitha Shastri and presents both classical and folk dances of India marvellously expressive in hand gestures as well as the movements of eyes and all the body. Dancing was accompanied by a group of players on percussion instruments, "Mahila Talavadya Ensemble." The dances expressed different motives from Indian mythology

The writer draws our attention also to other international troupes whose performances included the different mythological subjects as the German Ballet troupe called "Tanztheatre Norbert Servos" presenting a show adapted from the Greek myth "Sysyphos", and Cairo Ballet Troupe which presented dances based on the Sumerian myth ("Gilgamesh").

The writer acquaints us also with the Indonesian Classical Ballet show: "The Great Ramayana Classical Ballet".

The "Ramayana" epic is considered one of the most dramatic Indian epics. It consists of 25000 written in old-Sanskrit. It describes the war between Rama and the giant-king Rawana, who had stolen Rama's wife, Sinta. The "Ramayana" story accentuates such noble human values as faithfulness, sincerity, love, compassion, bravery, obedience, patriotism and heroism.

Prof. Safwat Kamal includes in his article a historical outline of how the art of opera was inspired by myths and folk tales since its beginning in the end of 19th century in Italy.

The Egyptian folk architecture in Cairo is the subject of article written by Mr. Mahmoud Mustafa Eid under the title *Mr. Mahmoud Mustafa Eid under the title "The artistic construction in the old house in the district of Cairo called. "Aboul-Ela". All the decorative units and wood turning in this old house were analyzed with details, and its historical origins were traced. The writer concludes his article demanding care about such old, invaluable houses before they are destroyed.*

The ceramic and pottery children's dolls and their influence on our contemporary folk arts is the subject of the

tural and the un-cultural one — considering such division basically wrong.

Dr. Sha'alan at the end of this detailed presentation of the book of Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, makes us pay attention that even though the book was published quarter century ago, it still is considered to be one of the basic studies on the Egyptian personality. Its author approaches the Egyptian society through its authentic creations and cultural — historical structures.

Among many interests of Prof. Abdel Hamid Yunis there were important studies on myth. Mr Ibrahim Hilmy writes about the scientific efforts done by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis to combine the studies of Egyptian folklore with the studies of mythology. Mr. Hilmy explains the method which Prof. Dr. Yunis had worked out in studying mythology.

A comparative study is presented by Prof. Abdel Tawab Youssef about the tale called "The Fisherman and the Ghost" from the famous collection of 1001 Nights", and the tale called "A Ghost inside the Bottle" belonging to Grimm's collections of folk tales.

The two stories are put among the most beautiful tales which enchanted the children in the East and the West. The popularity of these tales urged many writers to rewrite them, while others were inspired by them in modern or in contemporary artistic works.

Prof. Abdel Tawab Youssef in his study points to the fact that we ought to treat such folk tales for children or grown-ups with a special care. They were alive long centuries because of the wisdom which they carry — the wisdom discovered by us after a deep, precise study.

These two tales present, for instance, the struggle between the Giant and the common man. This subject is present in almost all folk tales ; it is connected with the notion of fear of the child facing the grown-up.

The children have no way to escape from the tyranny of the "giants" only by making tricks and deceiving them. Prof. Abdel Tawab Youssef at the end of his study present a detailed summary of both tales.

Next, Prof. Adly Mohammed Ibrahim writes about "Rhyming stanzas in Egyptian Folk Tales". He presents the artistic language which is used for narration in folk tale and gives examples of the folk tales in these rhyming stanzas are used. The writer is asking if the folk tales in the past contained folk songs and if they were mixed with prose ? He is posing another question : if the narrator of folk tale was like the singer of "sirat" narrating and singing in the same time ? By putting eight examples of Egyptian folk tales, the writer tries to answer these important questions concerning studies in "The Folk song" is discussing the pro-folk literature generally and folk literature generally and folk tales especially.

Mr. Wadd Munir in his article about "The folk song" is discussing the problem of analyzing the folk song as a poetical group expression applying the same methods which the critics and the researchers use in analyzing the poetical texts for individual authors. Thus, he analyzes in his article, different examples of Egyptian folk songs, performed on different occasions showing that one of the functions of folk song is to reveal the characteristic features of the society.

The Magazine continues publishing the study of the late Prof. Ahmed Rushdi Saleh about "Folk games and physical

continuation and authenticity in this artistic expression and stresses the relationship between it and folk arts. The study ends by discussing the role of folk art elements in the artistic values presented by modern artist.

Dr. Kamal ed-Din Hussein in his study entitled "Folk spirit in the Tales of our Lane" by Naguib Mahfouz writes about "The Tales of our Lane" (Hikayat Haret-na) written by Naguib Mahfouz. The writer shows how Naguib Mahfouz presents "the lane" of Cairo in many of his novels and makes it a kind of frame for the history of Egyptian society from the beginning of this century till the Egyptian Revolution on July 1952.

Naguib Mahfouz describes and analyzes the social, economic and cultural structure of society and the factors of social changes which influenced these structures. In his novel "The Tales of our Lane" the writer presents the events of 1919 till the death of Saad Zaghloul on 1927.

Dr. Kamal ed-Din Hussein presents detailed analyses of this novel, showing the conception of each tale and its plot. He speaks also about the specific, coherent style of this great writer of international fame, a style simple in diction and rich in significance, used in describing the historical events of his country.

Dr. Kamal ed-Din Hussein reveals also how Naguib Mahfouz is influenced by the traditional folk form of anecdote in some of his short tales. The writer then gives the summary for each tale drawing our attention to its social and historical elements, and to the manner of historical elements, and to the manners and customs which rule the Cairo lane,

being the miniature of the Egyptian society.

The study of Dr. Ibrahim Sha'alan entitled "Our Society ... by Dr. Abdel Hamid Yunis. A Critical Study gives an analysis of the book of the late Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis under the title : "Our Society : a search in the Egyptian Personality" published in the year 1965. The subject of the book turns around two main areas. First, it is the social aspect, the second — the literary one.

This social aspect deals with the nature of the society, the customs and traditions which organize the system of relationship inside the society, and what kind of cultural, economic and political changes they are facing.

The book explains also the role of the Egyptian peasant in keeping the traditional social structure, and the role of the Egyptian village, in general, in preserving the main features of the Egyptian personality.

Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis — as Dr. Sha'alan writes — has given different examples of customs and traditions which are practiced on family occasions or during public festivities like "moulids" or other social activities.

In the second part of the book dealing with the cultural and literary aspects of life of the society — Dr. Abdel Hamid Yunis had written about the forms of folk literature used by the people to express their thoughts and feelings.

For Dr. Abdel Hamid Yunis folk culture is the basis for any study of society while the culture is not only the written heritage but it contains also all the images, expressions, relations and social experiences. He rejected the idea of dividing the society into two groups : the cul-

THIS ISSUE

The first article in this issue deals with "Folklore as a chief means to discover the universal truths and esthetical values", by Professor Mahmoud el-Nabawi el-Shal. In this article the writer explains the relationship between the folk artist and the universe. He discusses also the process of creation of the folk artist through his works which contain different symbols, images and facts expressing his feelings and thoughts and taken from reality without imitating it.

Folk art expresses mostly the vital problems and urgent needs of the society in an easy, simple way.

Prof. Mahmoud el Shal says that artistic truth is the aim of the artist. In the domain of this artistic truth we ought to accept only what is true and right and refuse what is false and wrong.

Next comes the study of Dr. Salma Abdel Aziz about "The esthetics of the art of "drawing" designs" and its folk roots". The study shows how this kind of drawing was the first creative movement in constructing general ideas or conceptions art. The first characteristic feature of drawing designs is to interpret the humanistic experience in life by expressing it in using artistic units understood by the society.

"Drawing designs" is one of the arts through which the identity of the society

is assured. The study deals with the characteristics of this art and its elements, as well as the characteristics of folk arts and their influence on forming the final picture of these elements and their connection with the elements of the environment which it expresses.

Dr. Salma Abdel Aziz presents the different examples of the works of many Egyptian artists, showing how the esthetical vision of objects in nature pushes the artist to use a special experimental method to create at last his own style and way of creation.

The study presents also the main elements of the art of drawing designs and its development in Egypt through epochs. In sheds light on the process of

A Quarterly Magazine,

Issued By : General Egyptian Book
Organization, Cairo.

Jan. - Feb. - March, 1989.





Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

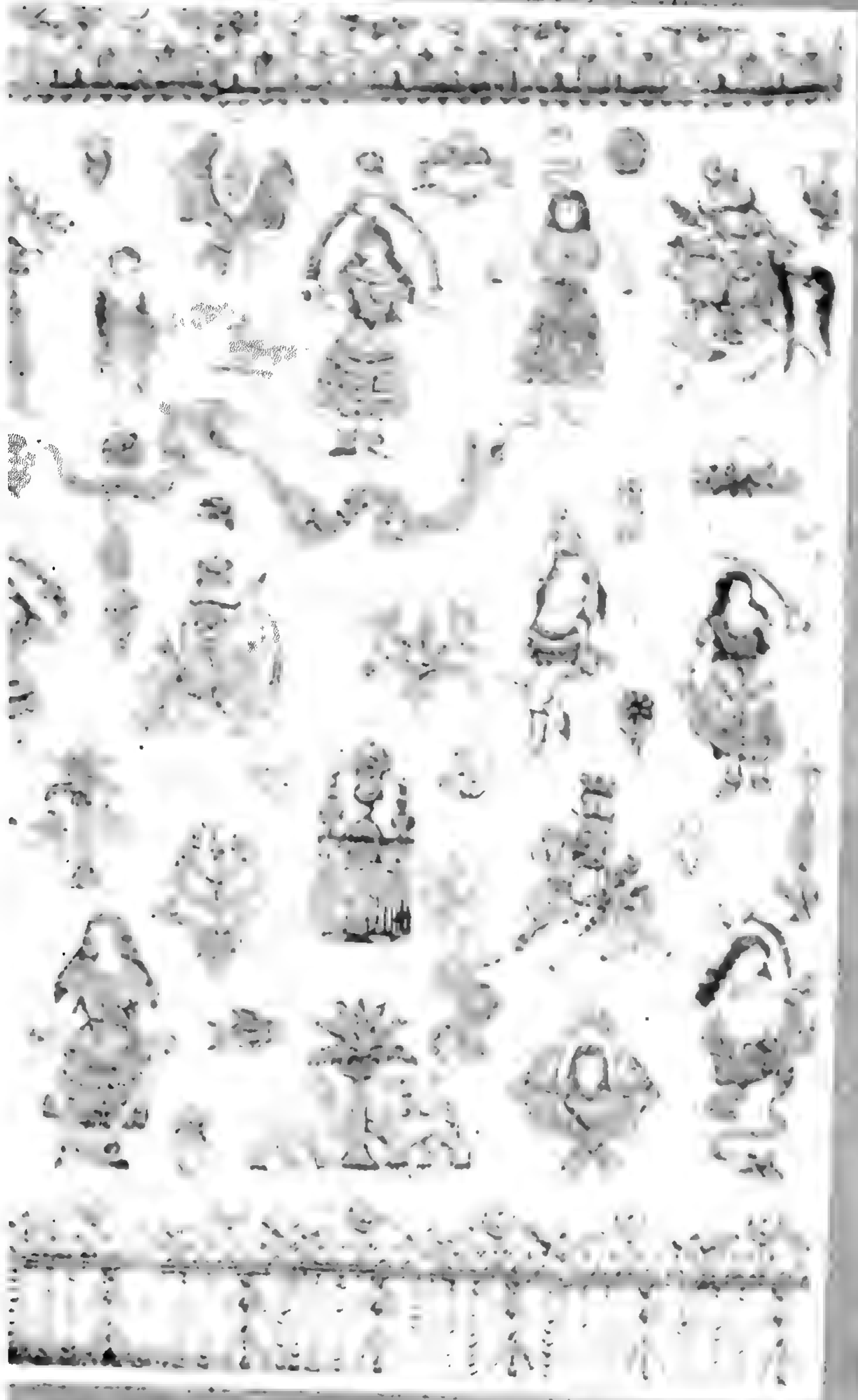
رقم الايداع
١٩٨٨/٦٢٨٣

AL-FUNN
AL-FARABIA

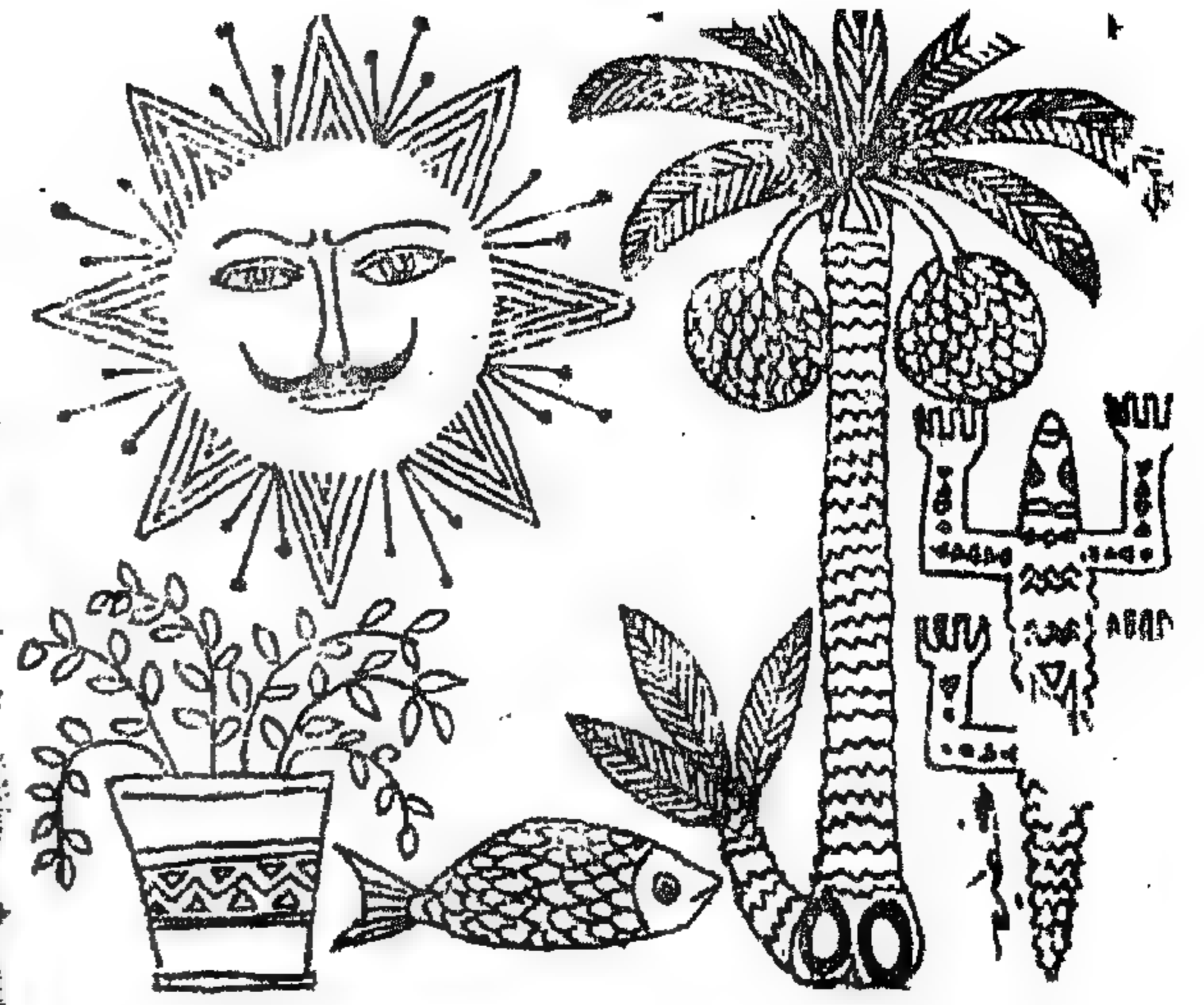


عدد خاص

الجمهورية الشعبية



العدد ٢٧ ٢٨
أبريل - سبتمبر ١٩٨٩
القم ٥٠ قرسا
مسابي النهيئة المصرية العامة لكتاب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة :
د. سمير سرخان

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير :
د. أحمد على مرسى

الإشراف الفني :
د. عبد السلام الشريف

مدير التحرير :
د. صفوت كمال

د. حسن الشامي
د. سمحة الخولى
د. عبد الحميد حواس
د. فاروق خورشيد
د. ماجدة صالح
د. محمد الجوهري
د. محمد محجوب
د. محمود هني
د. نبيلة ابراهيم

العدد ٢٧ - ٢٨
أبريل - سبتمبر ١٩٨٩

العددان (٢٧ - ٢٨) أبريل - سبتمبر

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
- صفاء خميس شحاته
- انتصار عبد الفتاح غبن
- سند طنطاوى عبد السلام

● صورة الغلاف :
- مجموعة رسوم الوشم
من أعمال الفنان خميس شحاته

● ظهر الغلاف :
لوحة احتفال العيد
للطفلة : نادية شحاته محمد (مصر)

صفحة

- هذا العدد ٣
- التحرير
- دراسة المأثورات الشعبية العربية ٧
- صفوت كمال
- نظرة مستقبلية للفنون الشعبية التشكيلية ٢١
- محمود النبوى الشال
- فاروق خورشيد مبدعا للأدب الشعبي ٢٥
- عبد التواب يوسف
- تنبؤات المنجمين بنهاية العالم (تحليل فولكلورى) ٣٠
- د. على محمد المكاوى
- الأحلام فى المأثورات الشعبى ٤٤
- فاروق خورشيد
- من حفلات العرس فى اليمن ٥٣
- سند طنطاوى عبد السلام
- فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية ٥٨
- انتصار عبد الفتاح
- مجتمع رشيد (دراسة أنثروبولوجية) ٦٥
- د. فوزى رضوان العربى
- الفنان خميس شحاته ٧٠
- ترجمة : صفاء خميس شحاته
- مكتبة الفنون الشعبية :
- أدب الرحلات (من منظور الأنثوجرافى) ٧٣
- تأليف : د. حسين فهم
- عرض : مختار سيد أحمد
- أنثروبولوجيا الرقص ٧٨
- تأليف : انيا بترسون وويس
- عرض : رمزى محمد جيمه
- مجلة الفنون الشعبية :
- فهرس تفصيل لأعداد المجلة من العدد (١) الى (٢٥) ٩٧
- اعداد : مصطفى شعبان جاد
- This Issue ٩٩

هذا العدد

تستهل « الفنون الشعبية » هذا العدد بدعوة لاعادة النظر في موقفنا ازاء واقع حركة الفولكلور العربية في ثقافتنا العربية المعاصرة بدراسة قيمة للأستاذ/صفوت كمال بعنوان (دراسة المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية) بهدف مقاومة عوامل الانفصال التي يمكن أن تحدث في الثقافة العربية ، سواء أكان ذلك بين ما هو كائن أم بين ما سيكون .. أو بين واقعنا الحضارى ومستقبل الثقافة العربية بين ثقافات الشعوب الأخرى .

كدعوة أخرى لاعادة النظر في الحفاظ على تلك الفنون وكيف يستمر العطاء فيها ، وكيف نستطيع أن نهى الأجيال الجديدة من نابتة الأمة وناشئة البلاد لكي تخوض تجربة عملية جريئة للأخذ بيد تلك الفنون ، وخلق المجال المتسع أمامهم فى التصدى لتلك الفنون بهدف انهاضها من كبوتها واعادة مكانتها التى كانت عليها ، ومنزلتها السامية حتى تصبح جزءا أصيلا فى حياة الناس .

ويتناول الأستاذ/ عبد التواب يوسف فى دراسته (فاروق خورشيد .. مبدعا فى مجال الأدب الشعبى) حيث يقدم نماذج من إبداع الأستاذ فاروق خورشيد أحد رواد الدراسات الجادة فى الأدب الشعبى وفى العديد من المجالات الفنية ، كالنقد والرواية (صياغة وتأليف) وفى القصة القصيرة ، وفى أدب الأطفال والتأليف الإذاعى والدرامى ، الى جانب كونه محاضرا وأستاذا جامعيا استعانت به أكاديمية الفنون وعدد من الجامعات العربية ، وهو أيضا كاتب للمقال والدراسات الفكرية المختلفة ويعتد من المراجع الواضحة فى دراسة السير الشعبية العربية .. ولعله فى هذا الصدد واحد من أخرج الناس الى بيليو جرافيا تدل الناس على وفرة انتاجه وروعته وهو أمر ليس بجديد على أمة العرب التى أنجبت الكثير من العلماء الموسوعيين كالجاحظ وغيره .

ويؤكد الأستاذ/ عبد التواب يوسف أن الأستاذ/ فاروق خورشيد - الذى تتلمذ على أيدي الأساتذة الرواد من أمثال د. فؤاد حسنين على ، ود. عبد الحميد يونس ود. سهر القلماوى والشيخ أمين الحولى والأستاذ أحمد أمين - قد

الأستاذ/صفوت كمال بدعوته الى التراث على كافة الأصعدة ، حيث يرى فى ارتباطه الوثيق بالمسئولية العلمية ، وكذلك فى ارتباطه بالمسئولية والانسانية ، مما يتطلب وعيا عميقا هذا التراث الثقافى العربى ، واستخلاص لصفى وتنظير فكرى ينبع بالفعل من يحننا وحياتنا الاجتماعية ، دون اغفال لخير الذى تقوم به وسائل الاعلام فى ماصرة ، وكذلك قدرة وسائل الاعلام على مواصلة تحقيق عملية التواصل لحنى بين طرز وأنماط الثقافة العربية .

خلال رؤية جديدة لواقع الحياة فى اطار ية الثقافية الشاملة التى تعى مسؤولية العربى ازاء قادم الأيام .

هنا تاتى دعوة الأستاذ/صفوت كمال الى السعى نحو استنباط مناهج عربية تساعد الباحثين العرب على استقراء ص أشكال وأنماط الابداع الشعبى وموضوعية ، مع الادراك التام للمتغيرات فى أشكال وأنماط هذه المأثورات ، فالعمليات التداخل الثقافى والمتغيرات والاجتماعية التى أثرت فى مكونات بنية لغزبية على مر العصور ، وفى الثقافة المحدثه بصفة خاصة ، نتيجة سطوة الاعلام الرهيبة ، التى يرى الأستاذ كمال أنها لم تشكل الآن - لحسن الحظ - را فى طابع المأثورات الشعبية العربية .

نتم الأستاذ/محمود النبوى الشال مقاله مستقبلية للفنون الشعبية التشكيلية ،

أصبح واحدا من الرواد في الأدب الشعبي - بحكم إبداعاته المتوالية وأعماله المتجددة ودراساته الجادة وتخريجاته الفريدة ، حيث استطاع بدأب أن يصل الى مرتبة « التنظير » دون مغالاة أو ادعاء ، لأنه تجاوز مرحلة البحث والتنقيب والدراسة الى الإبداع الروائي ، إذ أنه بعد إعادة صياغة « سيف بن ذي يزن » اتخذ منه بطلا في عمل فني مؤلف بالكاهل يحمل عنوان « مغامرات سيف بن ذي يزن » هذا ويحظى ظهور كتاب جديد للأستاذ/فاروق خورشيد باهتمام كبير من الدارسين والمهتمين والباحثين في مجال الدراسات الشعبية والاجتماعية .

تحتل التنبؤات قدرا كبيرا من الأهمية في الحياة الاجتماعية والثقافية لأي مجتمع في العالم ، فقد تدور حول الصحة والنجاح ، كما تدور حول الاختيار للزواج والعلاقة مع الأقارب ، حتى تصل الى علاقة الانسان بالعالم غير المرئي وفوق الطبيعي .

حول هذا الموضوع يقدم لنا الدكتور/علي محمد المكاوي دراسة عن (تنبؤات المنجهين بنهاية العالم - تحليل فولكلوري) وهو يدور حول أهمية التنبؤ بالمستقبل على خريطة المعتقد الشعبي ، من خلال تناول الوظائف التي يلعبها التنبؤ بالغيب في الحياة الاجتماعية والثقافية ، مع الإشارة الى الأصل الاجتماعي له والسياق الذي يحتويه ووسائل المنجهين في ذلك .

وقد حرص الدكتور/علي المكاوي على بيان وظائف التنبؤ بالغيب في الحياة الاجتماعية ، فتوصل الى أنه يساعدنا في تحديد أوقات السعد وحساب المواليد ودرجة الوفاق في الزواج وإعادة التآلف بين الزوجين ، كما يؤدي وظائف الكشف عن المسروقات وتقديم تفسيرات للأزمات التي تلم بالانسان كالمرض والكوارث الطبيعية .

وتعد هذه التنبؤات سلسلة متصلة يقدم المنجمون خلالها أخبارا مثيرة تلفت اليهم الأنظار وتدعم مراكزهم وتحقق لهم المكاسب . وهم في هذه الحالات إنما يلبون حاجة مجتمعهم ، ويتأثرون بالأسباب والدوافع النفسية للتنجيم ، كما يخضعون لعوامل اجتماعية وثقافية وتاريخية وسياسية عديدة يخضع لها المعتقد الشعبي .

يقدم الأستاذ/ فاروق خورشيد دراسة قيمة عن (الأحلام في الموروث الشعبي) ، تلك الظاهرة التي اهتم بها العرب - وغيرهم - منذ القدم وربطوا بينها وبين الشفافية والقوة الروحية ، حيث يستعرض ما ذكره المسعودي في « مروج الذهب » من حديث مفصل حول الحلم أو الرؤيا ، ويتوقف عند كتاب تعبير الرؤيا (لابن سيرين الذي يعد من أشهر الكتب المؤلفة في تفسير الأحلام وتعبير الرؤيا . ويتناول الأستاذ /فاروق خورشيد نماذج من الأحلام المشار اليها من القرآن الكريم ، ويوضح الدور المهم للحلم في الموروث الشعبي العربي ، إذ يتقدم دائما لينبه الى الأحداث ، ويشير الى مظان الخطر أو مظان الانتظار .

ويرى الأستاذ/ فاروق خورشيد أن الحلم - وأن مثل كلمة القدر في كثير من الأحيان - يجد رموزا مهمة في الحياة النفسية لمن يحلم في الغالب الأعم ، وقد تكون هذه الحياة النفسية تضطرب بالخوف أو القلق أو الطموح ولكنها لا تتكشف الا بالرموز التي تحيل اليها الصور ، أي بترجمة الصورة الى كلمة ، ثم استيعاب موروث الكلمة وتراثها القديم لتعاد ترجمة الكلمة الى معنى واضح يكشف عن الحياة النفسية التي تبرز من خلال الحلم . وبهذا يمثل الحلم أداة مهمة في العمل الدرامي عامة ، حيث قامت مدرسة التحليل النفسي منذ البدء على هذا المعنى ، ثم تطورت عطاءاتها حتى أصبح هذا المعنى أداة فعالة في أيدي نقاد الأدب ودارسيه باعتبار أن العمل الأدبي يتم في حالة تشبه حالة الأحلام .

وعن (حفلات العرس في اليمن) يقدم لنا الباحث/سند طنطاوي عبد السلام وصفا تفصيليا لحفلات العرس هناك من خلال بعض الممارسات والطقوس المصاحبة لمراحل الزواج ، كما يقدم لنا بعضا من الأغاني والرقصات التي تقال في تلك المناسبة التي يعطي لها المجتمع الشعبي بهجه وطابعا خاصا ، كما يقدم بعضا لأزياء وحلي ترتدى في تلك الاحتفالات منذ البدء في خطبة العروس ، كل ذلك من خلال وصف عدد من أغاني الفرح في اليمن السعيد . كما يقدم الأستاذ/ انتصار عبد الفتاح غبن

دراسته حول (فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية)
حيث تنقسم الدراسة الى محورين رئيسيين :
المحور الأول : مقدمة نظرية لفنون الفرجة
الشعبية من خلال فن الأراجوز نصا وأداء
وشخصيا مع اطلالة تاريخية على هذا الفن
الشعبي العريق .

وقدم أيضا عرضا لمسرح خيال الظل في
أشكاله المختلفة الثابتة والمتحركة مع عرض
بسيط لواحد من أكبر مبدعي هذا الفن هو محمد
ابن دانيال مؤلف بابات خيال الظل الشهير .

ويقدم الأستاذ/انتصار عبد الفتاح من ثم الى
المحور الثاني لدراسته ألا وهو تجربته الميدانية
(العربة الشعبية) التي تجمع في طياتها الكثير
من الأشكال الدرامية التي عرفت الحضارة العربية
الإسلامية منذ تمتزج فيها أشكال عربات الباعة
الجائلين في المولد والأسواق . وتلتقى أصوات
الباعة المتداخلة بالغناء والأيماءات التمثيلية ،
لتشكل هذه التجربة الفريدة مسرحا شاملا يجمع
فنون الفرجة الشعبية لتقدم امكانية لرؤية ابداعية
أشمل ، يمكن لها أن تسهم في كشف جوانب
جديدة من مسرحنا الشعبي ، من خلال قضية
الشكل والمضمون ، وهي محاولة تضم فريق عمل
متكامل - الغرض منها التحام المسرح بالشارع
ليكون أكثر قربا من وجدان الناس ومشاكلهم
- ويقدم الأستاذ الدكتور/ فوزى وهسوان

العربي دراسة انثروبولوجية حول (مجتمع
رشيد) حيث يورد نبذة تاريخية للتعريف
برشيد التي ترجع تسميتها الى الكلمة المصرية
القديمة (رخت) بمعنى « عامة الشعب » ثم
تحولت في القبطية الى (رشيت) وصارت فيما
بعد (رشيد) . ثم يستعرض تاريخ مجتمع
رشيد منذ أن أقام الملك سر نبتاح (١٢٢٤ -
١٢١٤ ق م) ، استحكاماته على الضفة الغربية
لفرع رشيد شمالا ، حتى دخول رشيد الاسلام
على يد عمرو بن العاص عام ٢١ هـ واقامة عدد
من صحابة رسول الله (ص) في رشيد حيث
دفن بها نخبة منهم . ويستعرض دور رشيد في
مقاومة الحملة الفرنسية وفي مقاومة حملة فيزر
الانجليزية التي وصفها المؤرخ الشهير عبد الرحمن
الجبرتي .

ويقدم الدكتور/ فوزى العربي استطلاعاً حول
عدد من المظاهر التي يتميز بها مجتمع رشيد

بدءاً من المنازل الأثرية الكثيرة والتي ينتمي الكثير
منها الى نمط العمارة العثمانية مروراً بالأزياء ،
ونظام المسكن والزواج وشغل أوقات الفراغ ،
ويقدم كذلك عدداً من وصفات الطب الشعبي
المستعملة لعلاج كثير من الأمراض .

وأخيراً يستعرض المؤلف أنماط الاستقرار في
مجتمع رشيد ويعالج نمطين من الهجرة هما :
الهجرة الدائمة والتي استقرت في هذا المجتمع
من مجتمعات أخرى .

والهجرة المؤقتة وهي تلك التي تفد يومياً أو
سنوياً للعمل في رشيد والعودة ثانية الى
مواطنهم .

- وحول الفنان التشكيلي/ خميس شحاته
تقدم لنا الباحثة صفاء خميس شحاته ترجمة
حول حياة الفنان وأعماله نقلاً عن مجلة
(الفن والعالم الاسلامي) حيث يتحدث المقال عن
حياته منذ بواكير الصبا في حي السيدة زينب
بجوار مسجد ابن طولون حتى تخرج من كلية
الفنون التطبيقية بالقاهرة حتى دوره في الحركة
الفنية في مصر والعالم العربي ، كما تقدم نبذة
عن بعض معارضة الفنية وآراء أهم النقاد
والمتخصصين فيها وكيف أن الأشياء الفنان خميس
شحاته كون أسلوباً خاصاً في استلهام التراث
الثقافي المصري والاسلامي في ابداعاته الفنية .
كما شكلت الفنون الشعبية طابعاً خاصاً في
أعماله الفنية .

- وفي مكتبة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ/
مختار سيد أحمد عرضاً لكتاب الدكتور/ حسين
فهيم (أدب الرحلات - دراسة تحليلية من منظور
اثنوجرافي) حيث اكتسبت مادة الرحلات بصفة
عامة شعبية وتداولاً واسعاً ، كما لعبت كتابات
الرحالة دوراً كبيراً في تقديم صورة (الغير)
لقرائها ، وترسيخ مجموعة من الانطباعات العامة
والتصورات عن الشعوب الأخرى صادقة كانت
أم كاذبة .

وفي إطار استعراضه للعلاقة بين أدب الرحلات
والفولكلور يشير المؤلف الى معنى وأهمية الرحلة
في التراث العربي الاسلامي ويقدم تحليلاً لدوافع
القيام بالرحلة عند العرب والمسلمين إبان الفترة
من منتصف القرن الثامن الهجري والثامن
الميلادي) حتى نهاية القرن الخامس الهجري

(الحادى عشر الميلادى) وهى الفترة التى شهدت ازدهار حركة الرحلات العربية .

— وفى المكتبة أيضا يقدم لنا الأستاذ/ رمزى محمد جمعه عرضا لكتاب (انثروبولوجيا الرقص) تأليف انيسا بترسون دويس ، والكتاب من الدراسات العلمية التى تناولت الرقص من خلال أدوات منهجية صارمة فى اطار فنى . وفى الدراسة تقدم المؤلفة فكرة متعمقة عن الرقص باعتبارها من أقدم الفنون الجمالية والتعبيرية ، فالرقص تعبير بوحدات الحركة عن رد فعل جمعى لدورات الحياة المهمة ، وهو من الممارسات المهمة التى شغف بها الانسان منذ فجر التاريخ ، وقد احتفلت الطبيعة بجميع مكوناتها بالرقص كتعبير عن الحياة وتطورها .

وقد ركزت الدراسة على المدخل الثقافى للرقص من زاوية علم الانثروبولوجيا من خلال التركيز على مجموعة الدراسات التى تناولت الجوانب الثقافية والأدوات المنهجية ، ثم تحدثت الدراسة من خلال العرض الشيق الذى قدمه الأستاذ/ رمزى جمعة على (بناء الرقص ووظيفته) ثم تناولت بعمق (الدراسة التحليلية وأبعادها العامة فى مختلف العصور) كما خصصت المؤلفة فصلا للدراسة المقارنة وأسسها وطرقها فى مجال الرقص .

سوتحفل جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد بتغطية عدد من الأنشطة والمحافل الفنية والفكرية، حيث قامت السيدة/ منى نجم بتغطية مناقشة رسالة الماجستير (الايقاعات وآلاتها فى أغاني البحر الكويتية) للباحثة/ منيرة عيسى عبد الله كمال من الكويت الشقيق التى قدمتها الى المعهد العالى للموسيقى العربية باكااديمية الفنون تحت اشراف أ.د. رتيبة الحفنى رئيسة دار الأوبرا ، والأستاذ/ صفوت كمال أستاذ الفولكلور بمعهد الفنون الشعبية .

★ فى الجولة أيضا قامت الباحثة/ منامية حبيب بعرض لرسالة الدكتوراة (توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث — ١٩٥٢ — ١٩٨٨) التى قدمها الباحث/ كمال الدين حسين الى المعهد العالى للنقد الفنى باكااديمية الفنون ، تحت اشراف الأستاذ الدكتور/ نبيل داغوب والأستاذ/ صفوت كمال .

★ وعن العرض المسرحى (سسكة السرابا الصفرى) يقدم الباحث/ جمال صدقى عرضا لاستخدام الأدوات التراثية فى المسرح المصرى المعاصر من خلال بعض عروض فرقة (الطبف والخيال) ، تلك الفرقة التى تسنوحى التراث الشعبى بحثا عن الجديد فى تلك الأشكال التراثية ، متسلحة بوعى أعضائها الهواة والكثير من الأسس النظرية ، الأمر الذى يؤدى الى ارهاصة جديدة لاهياء مسرح التراث الشعبى .

★ وقسام الباحث/ ابراهيم حدهى بتغطية مسابقة المهرجان الدولى للألوان من خلال عرضه (التراث الشعبى فى رسوم الأطفال) ذلك المهرجان الكبير الذى اشتركت فيه الكثير من البلدان العربية ، وقد دارت موضوعات المسابقة حول عادات الزواج وأهم العادات والتقاليد والاحتفالات الشعبية كما تراها عيون هذه البراعم الصغيرة وكما تستطيع أناملهم الرقيقة أن تعبر عنها فى بساطة وعفوية .

— وأخيرا تقدم المجلة فى هذا العدد تصنيفا للمواد المنشورة فى المجلة من خلال فهرس تفصيلى لأعداد المجلة منذ العدد الأول عام ١٩٦٥ الى العدد ٢٥ ١٩٨٨ ، من أعداد الباحث/ مصطفى شعبان جاد .

ويتكون الفهرس من ثلاثة فهارس تفصيلية ، أولها : فهرس لموضوعات المجلة بكاملها فى ترتيب نوعى ، والثانى فهرس بأسماء الكتاب المترجمين والثالث فهرس بأسماء الكتب والمراجع والمجلات التى تناولتها المجلة بالعرض والتحليل والتقديم والمناقشة .

وقد شغل الفهرس مائة صفحة من المجلة ، ولعل هذا من الأسباب التى دفعت المجلة الى جعل هذا العدد عددا مزدوجا ، باعتبار أنه عدد خاص ، والفهرس يغطى خمسة وعشرين عاما من عمر المجلة ، وهى تلك السنوات التى راسن فيها أستاذنا الدكتور المرحوم/ عبد الحميد يونس تحرير المجلة ، أو كان مستشارا لتحريرها ، بعد عودتها فى عام ١٩٨٧ ، أى أن الفهرس بذلك يغطى السنوات التى عاش فيها الراحل الجليل المجلة فكرة ، وواقعا ملموسا وجهدا وعزيمة جديدة .

دراسة

المأثورات الشعبية من خلال العربية

وجهة نظر عربية

١
صفحة ١

بسم الله الرحمن الرحيم

« يا أيها الناس انا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم
شعوبا وقبائل لتعارفوا ان اكرمكم عند الله اتقاكم ان الله
عليم خبير »

سورة الحجرات - آية ١٣

ان التصدي لدراسة المأثورات الشعبية العربية لا يمكن تحقيقه الا من خلال جهود
علمية جماعية تعتمد على مجموعة متكاملة من الباحثين ، تسعى الى استخلاص مواد
هذه المأثورات من بيئاتها المختلفة الشائعة فيها . وجمع هذه المواد من حفظتها وروايتها
وممارستها خلال استخدامها وممارستها في الحياة اليومية الجارية . مع استخلاص
الاصول التاريخية لمواد هذه المأثورات وعناصرها المختلفة ، من الكتب والمراجع
والوثائق التي اهتمت بجوانب من الحياة اليومية للإنسان العربي ، ورصد أشكال
الابداع الفني بأنماطه المختلفة وعناصره المتنوعة التي كانت شائعة ، أو ما زالت
شائعة بتراتها المدون ومأثوراتها الشفاهية . فالثقافة العربية تتميز بالتواصل الحي ،
بين ما كان وما هو كائن . تتداخل في مكوناتها احية عناصر من التراث الموروث
مما قد يمتد الى عشرات القرون . وكذلك عناصر من التراث الحضاري للأمة العربية ،
الذي يشكل بالفعل الواقع الحضاري للأمة العربية من النيل الى الفرات ، ومن الخليج
الى المحيط ، ومن جبال اليمن الى جبال الأرز .

(*) راجع دراسات الندوة الدولية لموسيقى عمان التقليدية ، مسقط - أكتوبر ١٩٨٥ .

ولقد ظلت الأمة العربية محتفظة بهذه العناصر الحضارية ، فكرا ووجدانا • محافظة عليها ، تعلى من قيمة الانسان ، وتؤكد على الدوام انسانية الانسان • على مر حقب الزمان ، في توافق حضارى متميز •

كما ظلت لهجاتها المنطوقة - مع تنوعها وتمائلها في الوقت نفسه - مرتبطة باللغة العربية الام • في ارومة واحدة ، وارفة الظلال • وتنوع اللهجات في اللغة العربية هو تنوع يدل على الحيوية وتعدد مظاهر العمل وأشكال الحياة في المجتمع العربى ككل • وقد استثمرت اللغة العربية الفصيحة ببيانها وسلاسة تراكيبيها وعذوبة ايقاعاتها • هي وسيلة التعبير المباشر عن فكر الانسان العربى ونظراته للوجود والحياة •

وعاشت اللغة العربية بفصاحتها وبيان

لسانها ، تجمع كل اللهجات في بوتقة واحدة ، تصهرها وتصلقها • • وكلما انتفت الامية بزغت أضواء الفصاحة وصحة اللسان • بل على الرغم ، من تولد بعض اللهجات ، نتيجة الاحتكاك الثقافى للانسان العربى بغيره من مجتمعات على مر العصور ، والتقاء حضاراته العتيقة والمتمثلة في الحضارة العربية والاسلامية ، ظلت لغته العربية هي مركز اللقاء الثقافى على اتساع رقعة المكان •

حيوية الثقافة العربية :

تتسم الثقافة العربية بالحيوية والتواصل بين ما هو موروث مدون ، وبين ما هو ماثور شفاهى • وهي سمة مميزة للثقافة العربية بعامة • • وشكل عام سائد ، في أنماط الابداع الشعبى العربى بصفة خاصة •



فالسّمات التاريخية فى أشكال الابداع الشعبى ،
والمأثورات الشعبية . تظهر بوضوح فى أشكال
الفنون التشكيلية والتطبيقية وفنون الأدب .

ففنون العمارة الشعبية ماتزال محتفظة
بوحداثتها الأصلية وأشكالها الزخرفية التى تتداخل
مع وحدات العمارة الإسلامية التقليدية وفنون
العمارة القديمة . كما نلاحظ التماثل بين أشكال
وأنماط الوحدات الزخرفية بين مناطق المجتمع
العربى على الرغم من أن كل منطقة من مناطق
الوطن العربى لها خصائصها المتميزة والخاصة
بها .

وعلى سبيل المثال لا الحصر ، نلاحظ التماثل
القائم بين الوحدات الزخرفية فى العمارة اليمنية
وبين العمارة النوبية :

فعلى الرغم من أن العمارة اليمنية راسية
والعمارة النوبية أفقية ، إلا أن التشابه بين
الطابع العام للوحدات الزخرفية وبين كل منهما
يبدو واضحا .

وقد يبدو الأمر أكثر وضوحا فى أدوات الزينة
والحلى حيث تتماثل فى الشكل والوظيفة فى البلاد
العربية كما تتماثل وحداتها الزخرفية وأشكالها
العامة وبعض مسمياتها أيضا مع ما وصلنا من
قطع قديمة من هذه الحلى أو ما سجله الفنانون
المصورون فى لوحاتهم عن المجتمع العربى فى
قطاعاته المكانية المختلفة .

بل إن أشكال الحركات التعبيرية الإيقاعية فى
الرقص الشعبى تتماثل أيضا فى مكوناتها
الأساسية وفى دلالات مسمياتها . وهذه الأنماط
والطرز من الابداع الشعبى مازالت فى حاجة الى
دراسات ميدانية تكشف عن أسس وحدة التعبير
فى هذا الابداع الفنى .

كما أن المنصت لفنون الموسيقى والغناء ، يجد
هذا التماثل قائما . وبخاصة فى ضروب الإيقاع .
كما يظهر التشابه بين كثير من الألحان الشعبية فى
سائر البلدان العربية ، فى مشرقها ومغربها .
وفى شكل آخر من أشكال التفاعل الثقافى بين
المشرق والمغرب فى تكوين بنية الثقافة العربية
الشعبية بصفة خاصة .

هذه العملية التفاعلية هى فى حد ذاتها عملية
تواصل حى بين أشكال الابداع الفنى فى المأثورات
الشعبية العربية ، وهى فى الوقت نفسه عملية
إدراكية لها دلالاتها الفنية ، فى مجالات ومصادر
الابداع الشعبى . وكذلك لها وظيفتها الفكرية
والوجدانية فى تحقيق وحدة التلاقى بين ما هو
موروث وما هو مأثور .

وحدة المزاج الفنى :

إن التماثل الحادث بين فنون « الصوت »
الغنائى الشائعة فى الجزيرة العربية والخليج
العربى لابد وأن تثير تساؤلات عديدة عن أصولها
الفنية شعرا ولحنا . وبخاصة أن أشعار هذا
الفن الغنائى تعتمد على الشعر القصيح وهى من
أكثر الفنون فى أشكال الغناء الشعبى انتشارا
فى حلقات السمر والاحتفالات العائلية . ولها
تقاليدها الفنية فى شكل الأداء ومناسبته . كما
أن مسميات ومناسبات أداء هذا الفن الغنائى
تتماثل مع ما ورد لنا عن حفلات فى بغداد وغيرها
من عواصم الوطن العربى . وتماثل الاسم مع
نظيره فى صناعة الألحان التى كانت شائعة منذ
أكثر من ألف عام ، وبخاصة فى الكتاب العظيم
الأغانى لأبى الفرج الأصفهائى ، لابد وأن يثير هذا
الفن « المتوارث » و « الشعبى » تساؤلات أخرى
عن مدى الصلة القائمة بينه وبين فنون الموشحات

داخلية . . ترتبط في الوقت نفسه بحركة
الانسان العربي نفسه .

وكما كانت أزجال ابن قزمان في القرن السادس
الهجري ، تروى وتردد في حواضر العراق أكثر
مما كانت تروى في حواضر المغرب . كانت أيضا
فنون العراق من موال وغيره تنتشر في المغرب .

ويكفى أن نردد قول ابن قزمان . « زجل
المرفوع » وفي العراق مسموع » لنستدل منه على
مدى التواصل القائم بين حواضر الوطن العربي .

بل أن النسخة الوحيدة التي وصلت إلينا ،
هي النسخة التي كتبت في إحدى مدن الشام .

ولقد تناول نخبة من الدارسين العرب فنون
الموشحات والزجل في دراسات أكاديمية كشفت
عن جوانب مهمة من هذا الفن ، ودوره الثقافي في
الحياة الاجتماعية العربية (٤) .

كما أن الدراسات الحديثة ، التفتت أيضا إلى
أهمية « فن الصوت » كنمط متميز من فنون
الغناء الشعبي العربي وما يصاحب هذا الفن من
فنون الرقص من « زفن » وإيقاع حركي فردي
وجماعي له أصوله القديمة أيضا . وما زال
« الزفن » أو « الزفان » شائعا في منطقة الخليج
ومصاحبا لفنون غناء « الصوت » (٥) . مثله
مثل الموال بفنونه التقليدية وشيوع بعض أنماطه
وأنواعه في بلد عربي أكثر من الآخر .

الأندلسية . بما في هذه الموشحات من أشعار
تحمل مضامين فكرية أو بما تحمله ألحانها من
« طبوع » وإيقاعات لها نظيرها في فنون الغناء
الشعبي العربي . . مما يعبر عن مزاج فني واحد .
وهو أمر آخر له دلالة في الكشف عن الصلة
الحية بين ما هو موروث وبين ما هو مأثور في
الثقافة العربية (١) .

فالموشحات . . مثلها مثل فنون الصوت . .
جمعت في بنائها الفني بين ما هو موروث تقليدي ،
وبين ما هو شعبي شائع .

وقد عبر الموشحات ، بارهاصات الفنية ،
وصنوف ألحانها عن نمط متميز في الإبداع الفني
العربي . سواء كان ذلك من حيث مجالات أدائها ،
أو ما يحيط هذا الأداء الفني من تقاليد اجتماعية
يلتزم بها المؤدى والمستمع . . أم كان ذلك فيما
يصاحب هذا النمط المتميز بين فنون الغناء من
فنون الرقص أو الأداء الحركي الإيقاعي . . الفردي
أو الجماعي . أو بما تتميز به هذه الفنون من
تقاليد راسخة وأسس فنية دقيقة (٢) . مع
شيوعها وانتشارها في المغرب والمشرق .

وسواء أكانت الموشحات الأندلسية ذات أصول
مشرقية من اليمن (٣) ، أم أندلسية من المغرب
العربي ، فإنها من الإبداع الشعبي العربي .

وعلى أية حال ، فإن هجرة الآداب والفنون
وتناقلها بين أرجاء الوطن العربي ، هي هجرة

١ - صفوت كمال - مناهج بحث الفولكلور العربي بين الأصالة والمعاصرة - مجلة عالم الفكر ، م ، ٦ ، ع ، ٤ ، الكويت ١٩٧٦ ، ص ١٧٣ - ٢١٠ .

٢ - صفوت كمال - الموشحات والأزجال في الفن الشعبي الجزائري ، مجلّة المصنعة العربية ، ع ، ٤٦ ، مايو ١٩٧٩ ، ص ٦٦ - ٧٥ .

٣ - أحمد حسين شرف الدين ، الطرائف المختارة من شعر الخنيجي والقارة ، مع مقدمة عن الأدب الشعبي في اليمن ، مطابع سجل العرب ، ط ، ١٩٧٠ .

ويدل المؤلف على أن فن الموشحات له أصول يمنية (ص ٦٠) .

٤ - راجع ، د ، عبد العزيز الأمواني ، الأسس الحضارية للعناصر المشتركة في المأثورات الشعبية في أقطار الوطن العربي ، بحث أعد لملقة بحث العناصر المشتركة في المأثورات الشعبية في أقطار الوطن العربي .

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، جامعة الدول العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٤٥ - ٧٥ .

و انظر أيضا ، د ، مصطفى عوض الكريم ، فن التوشيح ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٩ .

٥ - د ، رضا محسن القريشي ، الفنون الشعرية غير المعربة ، ٢ أجزاء ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ - ١٩٧٧ .

بحوث ودراسات ، مؤتمر الحضارة الأندلسية ، تنظيم وإشراف ، جامعة القاهرة ، ٢٠ - ٢٣ مارس ١٩٨٥ .

٥ - راجع أحمد علي ، الموسيقى والغناء في الكويت ، شركة التوزيع للنشر ، الكويت ، طبعة ١ ، ١٩٨٠ .

د ، يوسف الدوخى ، الألحان الكويتية ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية - الدوحة - قطر ، ١٩٨٤ .

ويعتبر الموال من أكثر الفنون الشعرية والغنائية الشعبية شيوعاً في المجتمع العربي . . . وظل أيضاً محتفظاً بإيقاعاته وتفعيلاته الشعرية الأصلية منذ قرون طويلة . . . وإن حدثت فيه إضافات وتحديثات .

والموال ينسب بتسميته إلى أهل « واسط » تلك المدينة التي أنشأها الحجاج الثقفي ، عامل بني أمية على العراق ، عام ٨٢ هـ . وكان ابتكارهم إياه أن نظموا بيتين على وزن البسيط ، جعلوا الأسطار الأربعة على قافية واحدة . . . وسَمُّوا المقطوعة منه صوتاً ، مما يشير إلى الصلة بين هذا الفن والغناء (٦) .

كما انتقل فن الموال ، كنمط متميز من أنماط الشعر الشعبي إلى مختلف البلدان العربية ، ولذا إذا فيه أهل مضر زيادة كبيرة . . . كما يقول ابن خلدون . . . وأتوا فيه بالعجائب والغرائب (٧) .

والموال كشكل من أشكال الإبداع الشعبي الشائع في مختلف أرجاء الوطن العربي ، هو شكل آخر من أشكال التواصل الثقافي ، في الإبداع الفني الشعبي العربي ، بل هو في حد ذاته تأكيد آخر لوحدة الأصول المشتركة في أشكال الإبداع الفني الشعبي . . . والمآثورات الشعبية العربية ، على الرغم من تنوع وتعدد مظاهر هذا الإبداع وأشكال هذه المآثورات .

وهو تنوع وتعدد ، يدل على ثراء الخبرة الفنية « فالموال المغربي شبيه بالموال المشرقي من حيث الشكل ، لا يختلف عنه إلا في الأداء وأحياناً في اللحن » (٨) .

هذا علاوة على مختلف أنماط الشعر الشعبي التي توصل بها الشاعر الشعبي في التعبير عن تجربة مجتمعة اجتماعية في صنع الحياة على أرضه والاحتفاء بسيرة ومسيرة مجتمعه وما مر بها من أحداث خلال دورة الحياة .

- ١ - دراسات وبحوث وأعمال المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة عام ١٩٣٢ . طبعة المطبعة الأميرية ببولاق ، ١٩٣٤ . وكذلك دراسات مؤتمر الموسيقى العربية الثاني الذي عقد في مدينة فاس ، المملكة المغربية ، أبريل ١٩٦٩ . وكذلك دراسات وأعمال مؤتمرات مجمع الموسيقى العربية ، جامعة الدول العربية منذ عام ١٩٧١ للآن . وما تضمنته تلك المؤتمرات من اهتمام بالفنون الشعبية وأساليب وطرق جمع وتسجيل وتصنيف الأغاني الشعبية العربية .
- ٢ - راجع أيضاً ، دراستنا ، الوصول إلى منابع التراث الشعبي في الخليج والجزيرة العربية ، مجلة المآثورات الشعبية ، الدوحة ، ج ٤٠ ، ن ٣ ، أبريل ١٩٨٨ .
- ٣ - راجع أيضاً ، صفوت كمال ، التواصل الثقافي في الإبداع الشعبي المصري ، مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، ج ١ ، م ١ ، ١٩٨٦ .
- ٤ - د . حسين نصار ، الشعر الشعبي العربي ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ، مايو ١٩٦٢ .
- ٥ - ابن خلدون ، المقدمة ، طبعة البستاني ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ١١٦٦ .
- ٦ - راجع ، د . محمد عزيز الأهواني ، مقدمة كتابي : د . عباس عبد الله الجزائري ، الزجل في المغرب ، القصيدة ، مكتبة الطالب ، الرباط ، ١٩٧٠ . وكذلك :

- أحمد رشدي صالح ، الأدب الشعبي ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٧١ .
- د . أحمد علي مرسى ، الأغنية الشعبية ، مدخل إلى دراستها ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣ .
- د . عبد الله العتيبي ، الشعر الشعبي في الكويت وقضاياها الاجتماعية ، دراسة نصية ، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ، الكويت يوليو ١٩٨٢ .
- د . سيد حريز ، عن المسند ، دراسة في الشعر الشعبي السوداني ، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية ، الخرطوم ، ١٩٧٦ .
- عامر رشيد السامرائي ، موالات بغدادية ، وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٤ .
- عبد الكريم العلاف ، الموال البغدادي ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٦٤ .
- صفوت كمال ، مدخل للدراسة الفولكلورية الكويتية ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ١٩٧٣ ، ص ١٥٢ - ١٨٠ حيث يتناول فن الموال وفنون الغناء البحري في الكويت .
- د . حصة الرفاعي ، أغاني البحر في الكويت ، النخلة ، دار ذات السلاسل ، الكويت ١٩٨٥ وقد تناولت حصة الرفاعي في دراستها هذه فنون الموال وأشكاله السبائية في الكويت .

وبين تحليل النصوص الشفاهية التي يرويها رواة هذه السير على الصعيد العربي (١٠) .

كما احتفت المكتبة العربية بقصص وأيام العرب وما تحمل تلك القصص من موزونات مازالت أحداثها وعناصرها الأساسية ماثلة في ذاكرة الناس ويتناقلها الناس في حلقات السمر وجلسات المؤانسة سواء مما يروى عن نوادر الظرفاء وطرائف الشعراء التي كانت شائعة في مجالس حكام العرب أو مما كان يشيع من أحداث في مجتمع الولاة أو مما حفلت به كتب التاريخ من حكايات أو خرافات عن عالم الفيلان ووقائع اللقاء بين أحادي الناس وأحادي الجان . وتزواج الجن بالانس والانس بالجن . ويروى كل ذلك في مجالس العسامة كجزء أساسي من رواياتهم الشفاهية . وكذلك شيوع حكايات في كل البلاد العربية بسمايتها وخصائصها الفنية مع تغير بسيط في أسماء أبطالها أو أماكن حدوثها . . . وكان الراوي نفسه هو الذي انتقل من مكان الى مكان آخر . . . فيغير في النص ليتوافق أسلوب أدائه مع مزاج مستمعيه .

ففي الابداع الشعبي ، قد نجد التماثل في الشكل قائما ، مع الاختلاف في مناسبة الأداء ووظيفته أحيانا . أو قد نجد التماثل والتشابه في الوظيفة وإن اختلف الشكل ، أو قد يكون الاختلاف في الشكل مع تغير الوظيفة مع ثبات المضمون ، واتحاد الغرض من رواية النص . . ويظل التماثل والتشابه قائمين في الدلالة

وفي الأحاديث النبوية وسيرة الرسول (صلعم) ، وحياة الخلفاء والصحابة من بعده معيننا لا ينضب .

« كما وجد في أخبار فرسان العرب وعشاقهم في الجاهلية والاسلام نماذج يشيد بها . بل أننا لنجد هذا الشعر العامي وثيق الصلة بالشعر العربي فيما يتصل بالمعاني والصور البيانية ، والأخيلة وأساليب المعالجة فضلا عن المثل العليا المشتركة وذلك الى ما يضيفه هذا الأدب العامي من أصالة وصدق . ومن ثبات للمواهب ، تنطلق بين حين وحين هنا وهناك . ومن تعبير رائع عن الجماعة التي عاش فيها بكل ما لها من أحلام وآمال » (٩) . وتؤكد السير الشعبية بما تشتمل عليه من تصوير لمفهوم البطل في الحياة العربية ، ووصف جوانب من حياة المجتمع العربي وامتداد أحداث تلك السير ليشمل معظم - إن لم يكن كل البلاد العربية - وانتشارها بين نصوص مدونة شعبية وبين نصوص شفاهية يرويها الشعراء الشعبيون في مختلف البلاد العربية ، تحلل تنوعات نصوصها رؤية فنية لتصورات الشاعر الشعبي على اختلاف مجالات أدائها جغرافيا واجتماعيا ، تؤكد تلك السير واقع التواصل بين التراث الموروث في المأثور الموروث أيضا وتتلاقى فيها أحداث التاريخ مع خيال الفنان راوية هذا التاريخ بأسلوبه الخاص الذي يتوافق مع المزاج العام لأبناء المجتمع .

ولقد حظيت السير الشعبية بدراسات أكاديمية جمعت بين الرؤية التاريخية لموضوعات هذه السير

٩ - د . عبد العزيز الاهواني ، مقدمة كتاب الزجل في المغرب ، القصيدة . (مرجع سابق) .

١٠ - راجع : -

- دكتور عبد الحميد يونس ، الهلالية في التاريخ والأدب ، جامعة القاهرة ١٩٥٦ و ط ٢ دار المعرفة بالقاهرة ١٩٦٨ .

- د . عبد الحميد يونس ، الظاهر بيبس في القصص الشعبي ، دار القلم ، القاهرة ١٩٥٩ .

- فاروق خورشيد ، أضواء على السير الشعبية ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

- د . فؤاد حسين ، قصصنا الشعبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٤٧ .

- د . محمود الحفني ، سيرة عنتر ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .

- د . نبيلة إبراهيم ، سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراسة مقارنة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة .

- د . محمد رجب النجار ، البطل في السير الشعبية قضايا وملامح الفنية ، رسالة دكتوراة ، جامعة القاهرة ،

١٩٧٦ . (لم تنشر بعد) .

- راجع أعمال ودراسات المؤتمر الدولي الثاني للسير الشعبية العربية ، جامعة القاهرة - ٢ - ٦ يناير ١٩٨٥ .

لنا المقريري (١٣٦٤ - ١٤٤٢ م) (١٦) من وصف للحياة اليومية للإنسان العربي وعادات وقياسات مجتمعاتهم . . الى غير ذلك من معلومات واختيار وحكايات . وهو لم يأت في عمر الزمان عشرات بل مئات الأعوام سجله المؤرخون وظل حيا ماثلا في ذاكرة الرواة الشعبيين يرددونه من خلال صياغاتهم الفنية وأساليب وسائل أدائهم الفني لهذه المورثات التاريخية التي ترتبط بواقع أبناء مجتمعهم وبخاصة بواقع حياة من يتلقون منهم ما يروونه أو يقدمونه من إبداع فني .

وهي عملية ثقافية لها واقعها العلمي في دراسات المأثورات الشعبية بعامة . . والمأثورات الشعبية بصفة خاصة حيث نجد نصوصا من الشعر أو من القصص مازالت تروى شفاهة كما كانت تروى منذ مئات السنين تحفظ للنص لغته السوية وتوظفه توظيفا جديدا في بعض الأحيان

كما نجد نصوصا من ألف ليلة وليلة تروى دون أن يدرك الراوي أنها من حكايات ألف ليلة وليلة المدونة والمطبوعة . الى غير ذلك من حكايات وأقاصيص لها أصلها المدون في كتب التاريخ ، سواء فيما دونه امام المؤرخين العرب المسعودي (ت ٩٥٦ م) (١٢) ، أو بما أورده القزويني (١٢٠٣ - ١٢٨٣ م) (١٣) من عجائب وغرائب أو ما سجله الأصمغاني (٨٩٧ - ٩٦٧ م) (١٤) من وصف وتعريف وأبناء وأخبار عما كانت عليه الحياة بفنونها وعاداتها ، في عصره أو عما نقله من معلومات تروى ويرددها الرواة من أخبار وحكايات لها واقع تاريخي سواء مما نجده مدونا في كتب التاريخ أو مما قدمه لنا ابن خلدون (١٣٣٢ - ١٤٠٦ م) (١٥) من ذكر لحياة البادية والحضر وأبطال العرب وفنون الشعر . أو مما سجله

- ١١ - صلوات كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة مقارنة ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٨٦ .
- ١٢ - المسعودي ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ، حققه وضبطه أسعد داغر ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٧٣ .
- المسعودي ، أخبار الزمان ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٦٦ .
- ١٣ - القزويني ، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، قدم له وحققه ، فاروق سعد ، دار الأفاق الحديثة ، بيروت ، ١٩٧٣ .
- ولقد قام الباحث عبد المنعم عبد العزيز بوضع تصنيف للعناصر الشعبية التي وردت في هذا الكتاب ضمن رسالته للماجستير ، تصنيف العناصر الشعبية في كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني ، ١٩٨٤ . (رسالة) ، (تم نشر بعد) .
- وانظر أيضا ، دراستنا ، ألف ليلة وليلة بين المسعودي والقزويني ، مجلة التراث الشعبي ، السنة ١٥ ، عدد ٩ و ١٠ ، بغداد ١٩٨٤ .
- ١٤ - يعتبر كتاب الأغاني الذي وضعه أبو الفرج الأصفهاني (٨٩٧ - ٩٦٧ م) نموذجا فريدا في دراسات التراث الشعبي والإبداع الفني بعامة .
- ١٥ - ان المنهج الذي استقنه ابن خلدون (١٣٣٢ - ١٤٠٦ م) في مقدمته ، وانتباهه الى التغيرات التي تحدث في المجتمعات نتيجة الانتقال من حالة اجتماعية الى حالة أخرى ، وكذلك ادراكه لوجوه تشابه بين الأدب القصصي المعبر عن الوجدان الجمعي وبين الأدب البدوي المعبر أيضا عن هذا الوجدان . وهو التشابه الذي يجعل أيام العرب تتواصل على مدى الأيام ، لابد وأن يكون - هذا المنهج - موضع اهتمام وعناية الباحثين الفولكلوريين .
- فابن خلدون حينما جعل موضوع علم التاريخ ، الحياة الاجتماعية ، وما يتصل بها من حضارة مادية وعقلية فقد أرسى بذلك علما جديدا يمكن اعتباره - حسب تصوري أساسا من أسس علم المأثورات الشعبية العربية .
- راجع من الهامش التالي :
- راجع ، مقدمة ابن خلدون ، وكذلك دراسة الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، الادب الشعبي عند ابن خلدون ، بكتابه ، دفاع عن الفولكلور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٣ ، ص ١١٧ - ١٣٣ .
- ١٦ - لقد سلك المقريري (١٣٦٤ - ١٤٤٢ م) سلك أسبقاه ابن خلدون ، في رصد معالم الحياة في عصره ، وكان مسلكه كما يقول في مقدمة كتابه ، المراعى والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، دار التحرير للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ ، ج ١ ، ص ٦ (وأما أنحاء التي قصدت في هذا الكتاب ، فاني سلكت فيه ثلاثة أنحاء وهي : - النقل من الكتب المصنفة في العلوم ، والرواية عن أدركت من شيوخ العلم وجلة الناس ، والمشاهدة لما عاينته ورأيت .

ليتوافق مع واقع الحياة المعاشة خلال استخدام النص ..

فالأمثال بطبيعتها هي تعبير أدبي موجز عن حكمة الشعب وخلاصة تجربته (١٨) .

فالعلاقة وثيقة بين تراثنا الشعبي المعاصر على مستوى البلاد العربية جميعها ، وبين التراث العربي القديم ، ولعل هذا يفسر التماثل والتشابه القوي بين أشكال التعبير الشعبي في البلاد العربية بأسرها .

من أجل هذا ينبغي علينا أن نؤصل تراثنا ، الى جانب عنايتنا بما يفرزه كل شعب من نتاج شعبي على حدة ، (١٧) .

التماثل الحي :

والدارس للأمثال العربية الشائعة بين أبناء المجتمع العربي ، يجد صلة وطيدة بين تلك الأمثال ونظيرها من أمثال عربية قديمة ، تضمها مجامع الأمثال العربية القديمة ومجموعاتها العديدة . فمعظم الأمثال العامية العربية ذات أصول فصيحة .

ونظرا لما تمثله الأمثال الشعبية من أهمية خاصة في دراسات المأثورات الشعبية ، باعتبار أنها أدق أشكال التعبير الأدبية تعبيرا عن واقع خبرة الانسان بالحياة ، يمكننا أن نتبين مدى ما تحمله تلك الأمثال من تواصل حي وما تشكله تلك الأمثال في بنية الثقافة العربية من وحدة الفكر والمزاج النفسي .. وتقييم لموقف الانسان ازاء تجربة الحياة .

كما تحمل الأمثال في نفس الوقت مسؤوليات وعبارات من الشعر ، الفصيح أو القول المأثور ، وآيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة ، وأقوال من السلف الصالح يعايشها الانسان بوعي وإدراك كامل لما تهدف اليه . وبمعرفة شاملة لدلالاتها ومعاني ألفاظها . سواء كانت تلك الأمثال ترتبط بواقع الحياة العربية قبل الاسلام أم بعده .

تصور منهجي :

هذا التماثل الحي الذي نلاحظه في الأمثال الشعبية العربية ، لا يندرج أثره على وحدة الفكر والوجدان في المجتمع العربي فحسب . بل يعبر في نفس الوقت عن حيوية التواصل الثقافي في الإبداع الشعبي العربي على مر حقب التاريخ . وهو أمر نلاحظه في مختلف أنماط الإبداع الفني الشعبي العربي وبما يحيط بأنماط هذا الإبداع من عادات وتقاليد ومعتقدات .

وهو أيضا واقع ثقافي تتميز به المأثورات الشعبية . ويتطلب مناهج بحث تتوافق مع طبيعة مادته .. وأن تكون النظرية العلمية التي تحدد أساليب دراسته ، والغاية من هذه الدراسة ، مرتبطة بواقع مادته ، لا باعتبار أن هذه المادة هي مادة حية تمتد أصول وجودها

دراسة الأستاذ الدكتور حسن الساعاتي ، المنهج العلمي في مقدمة ابن خلدون من أعمال مهزجان ابن خلدون ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٢٠٣ - ٢٢٧ . ودراسة الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأحماني ، ابن خلدون وتاريخ لنسب التوشيح والزجل ، المرجع السابق ص ٤٧٣ - ٤٨٧ .

راجع مقال ، محمود رزق سليم ، شعراء أميسون وقصائده فصيحة ، مقال معاذ نشره بمجلة الدوحة ، قطر ، سبتمبر ١٩٨٥ ص ١١١ - ١١٢ .

١٧ - د. نبيلة إبراهيم ، وحدة الثقافة في التراث العربي ، مجلة التراث الشعبي ، السنة الثامنة ، ع ٤ ، بغداد ١٩٧٧ ، ص ٧٥ - ٨٤ .

١٨ - راجع كتاب ، الأمثال الكويتية المقارنة ، الذي قمت بوضعه بالاشتراك مع الأستاذ أحمد البشر الرومي ، وقد أوضحت في مقدمته مدى التواصل الثقافي الطائفي في الأمثال الشعبية العربية ، ومنهج دراستها ، وقد حرصت في جميع الأمثال العربية ومقارنتها بنظيرها من أمثال كويتية ، أن تكون تلك الأمثال مصنفة تصنيفا موضوعيا بحيث يكشف هذا التصنيف عن وحدة القرض من ضرب تلك الأمثال وكذلك تماثل صيغتها ، مع اختلاف اللهجات أو بالأدق اختلاف طريقة النطق الصوتي لبعض الحروف في الألفاظ العربية . الأمثال الكويتية المقارنة ، ٤ أجزاء ، وزارة الإعلام ، الكويت ١٩٧٨ .

التميز في فكر ووجدان الإنسان على امتداد مساحة الوطن العربي ، بل باعتبار أنها تعبير مباشر وتلقائي عن فكر ووجدان واحد .

وإذا كان للأسف - لم تتضح بعد أمام الدارسين أبعاد كثيرة من مكونات الماثورات الشعبية التي حفلت بها كتب ومخطوطات المفكرين والمؤرخين العرب وغيرهم ممن انتبهوا الى ما تتضمنه الحياة العربية في تتابعها الزمني من قيم ثقافية واجتماعية ، فانه من الضروري والمهم ، أن تتزامن وتتواءم عمليات جمع وتسجيل مواد الماثورات الشعبية من يثاتها وواقع استغلالاتها مع عمليات جمع وتصنيف عناصر الماثورات الشعبية بموروثاتها الثقافية من الكتب والمخطوطات ، ومما يرتبط ارتباطا مباشرا او غير مباشر بالماثورات الشعبية الشائعة في المجتمع العربي . وان تصنف هذه المواد بأسلوب واحد وميسرة وواضحة أمام الباحثين العرب وغير العرب من المهتمين والمتخصصين في دراسة الماثورات الشعبية العربية . وأن يكون هذا الأسلوب في التصنيف هو نفس أسلوب تصنيف مواد وعناصر الماثورات الشعبية العربية المجموعة في يثاتها الأصلية ، ومن بين حفظتها وروايتها الأصليين خلال عمليات الجمع والبحث الميداني .

وهو أمر سوف يساعد بشكل مباشر في الكشف عن عوامل الثبات والتغير في أنماط وعناصر الماثورات الشعبية العربية . وهو عملية أساسية - حسب تصوري - قبل أن نتجه الى تحليل بعض أنماط هذه الماثورات على ضوء الاتجاهات النظرية أو الفلسفية المعاصرة وغير العربية .

كما أن عملية الكشف عن عناصر التراث الشعبي في المراجع القديمة والمعاجم الموسوعية سوف تحقق لنا رؤية دقيقة أو على الأقل واضحة

لمكونات ومقومات هذه الماثورات سواء فيما نحملة اشكال الابداع الشعبي ووجدانه الفنية ومسمياته من رموز ودلالات أو فيما يحوط اشكال هذا الابداع من عادات وتقاليد وطقوس وبقايا اسطورية وخرافات .

وفي الواقع ، لقد قام عدد من المحققين بإعادة نشر كثير من كتب التراث العربي ونحقيق الكثير من المخطوطات ، وفهرسة عدد غير قليل من أمهات الكتب العربية . ولكننا الآن في حاجة الى جهد جديد ، وبمنظر منهجي حديث ، يهدف الى الكشف عما تتضمنه على الأقل - أمهات الكتب العربية من مادة فولكلورية أو موضوعات ترتبط بدراسات التراث الشعبي العربي .

ولا شك أن الجهد المرموق الذي بذل في وضع « معجم مفصل عن الموروث الشعبي في آثار الجاحظ (١٩) » ، هو جهد له أهميته في دراسات التراث الشعبي العربي والماثورات الشعبية . فكتب الجاحظ تذكروا بما سجله من ماثورات شعبية كانت شائعة في عصره وما زال منها الكثير مما هو شائع الآن في الحياة العربية .

والجاحظ (٧٧٥ - ٨٦٨ م) لا يعتبر من كبار الأدباء والمفكرين العرب فحسب بل هو أيضا رائد في إنشاء الصيغة الأدبية للمادة الفولكلورية ، فقد كان دقيق الملاحظة في رصد ما يحوطه ، وراوي بليغ من رواة اللغة وآدابها . وعالم يرصد بعين فاحصة جاحظة ما يحوطه في بيئته ، معايشا لأفكار وعادات وممارسات قومه (٢٠) .

كما كان الأصمعي (٧٤٠ - ٨٣١ م) نموذجا فريدا في تقصى مادة ما يسمعه ويحفظه . دقيقا فيما يرويه ، متتبعا أحوال العرب في الحضر والبادية متقصيا رواياتهم ومحققا مروياتهم (٢١) .

١٩ - معجم مفصل عن الموروث الشعبي في آثار الجاحظ ، منشورات وزارة الاعلام ، سلسلة المعاجم والفهارس رقم ١٠ ، بغداد ، ١٩٧٦ .

٢٠ - راجع الدراسة التي قدم بها الاستاذ الدكتور طه الجايزي ، كتاب (البخلاء) للجاحظ ، دار المعارف بمصر .

٢١ - راجع ، د. أحمد كمال زكي ، الأصمعي ، مجلة عالم الفكر ، ج ٣ ، ع ١ ، الكويت ١٩٧٢ ، ص ٢٢٧ - ٢٥٨ . وكذلك كتابه ، الأصمعي ، سلسلة الاعلام ، ع ١٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

كما كان عبد الله بن المقفع (٧٢٤ - ٧٥٩ م) بشافته العميقة وببلاغته المتميزة نمطا متميزا في الثقافة العربية . ويكفى ذكر كتاب كلية ودمنة ودور هذا الكتاب في الثقافة العربية وغير العربية - تراثا ومأثورا - لتبين مكانة ابن المقفع (٢٢) .

ولا شك أن الاتجاه الحديث نحو إعادة النظر في أمهات الكتب العربية ومعاجم اللغة الموسوعية ومن خلال رؤية فكرية محدثة ، تعي الصلة بين الموروث والمأثور في بنية الثقافة العربية ، لا بد وأن يحظى هذا الاتجاه بكل تشجيع ومعاونة . فهذا الاتجاه هو المدخل الحقيقي لدراسة المأثورات الشعبية العربية .

ولقد قدم الاستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل تجربة علمية لها أهميتها في التعرف على حجم المادة الفولكلورية التي تضمنتها معاجم اللغة الموسوعية . « وهي تجربة استطلاعية وليست تجربة استقصائية » (٢٣) .

وكم كنت أود أن تتسع هذه التجربة في مجال تطبيقها بين جيل من الباحثين العرب الجدد ، لا بهدف التصنيف لمواد المأثورات الشعبية التي تتضمنها معاجم اللغة الموسوعية وأمهات الكتب العربية فحسب ، ولكن بهدف أن يرتبط هذا الجيل الجديد من الباحثين ارتباطا علميا بأصول الموروثات الثقافية العربية التي تمثلها المأثورات الشعبية (٢٤) .

نواصل منهجى :

إن البحث الفولكلورى العربى لابد وأن يكون أيضا متواصلا مع تقاليد المفكرين العرب الذين اهتموا بتسجيل جوانب من الحياة اليومية التي عايشوها وعايينوها . وأن يكون هذا البحث فى المأثورات الشعبية متجانسا على الأقل مع أساليب من اهتموا من علماء وأدباء تسجيل ما يمارس خلال الحياة اليومية من عادات وتقاليد وإبداعات فنية وما يحوط تلك الإبداعات من رؤى فكرية وعقائدية أو يتداخل فيها من بقايا اسطورية أو خرافات ووهم وسحر الى غير ذلك من مكونات المأثورات الشعبية .

فالثقافة - أى ثقافة - بطبيعتها - نظرا وتطبيقا - هى فن حياة . سواء أكان ذلك متمثلا فى سلوك الفرد أو الجماعة .

والفولكلور بطبيعة مادته ومنهج بحثه ، هو علم يكشف عن أهم جانب من جوانب ثقافة أى مجتمع . فهو يكشف عن الجانب الحى لهذه الثقافة . كما أنه يتناول بحكم طبيعته بحثه ومادته ، الواقع التاريخى لثقافة أى مجتمع . وذلك من حيث استقراء العوامل التاريخية التي ساعدت على تكوين أنماط مآثوراته فى إطارها الاجتماعى المعاش ، وما يحوط هذا الإطار الاجتماعى ويشكله فى نفس الوقت من عوامل اقتصادية وطبيعية وجغرافية وسياسية ، الى غير ذلك من عوامل تشكل بنية المجتمع نفسه والوجود الثقافى للإنسان فى بيئته .

٢٢ - راجع الدراسة التى قدم وعقب بها الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس على ترجمته لكتاب ، (الأسفار الخمسة أو البنجاتنرا) ، وعلاقة هذا الكتاب بكتاب عبد الله بن المقفع (كلية ودمنة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ .

وكذلك راجع الجهد العلمى الهام الذى قام به الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس فى وضع (معجم الفولكلور مع مسرد انكليزى / عربى) ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٣ .

وفى الواقع أن هذا العمل القيم يدقنا لأن تأمل فى صدور معجم للفولكلور العربى . تتولى إحدى الهيئات العلمية العربية إصداره .

- راجع ، فاروق خورشيد ، معجم الفولكلور تأليف د. عبد الحميد يونس ، مجلة الفنون الشعبية ، عدد ٢٥ ، القاهرة أكتوبر وديسمبر ١٩٨٨ .

٢٣ - د. عز الدين اسماعيل ، فى الطريق الى جمع التراث الشعبى المدون ، تجربة استطلاعية فى معاجم اللغة ، مجلة التراث الشعبى ، السنة الثامنة ، ع ٤ ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ١١٣ - ١٣٦ .

٢٤ - صلاح الراوى ، الجوانب الفولكلورية فى كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميرى ، تصنيف ودراسة ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، ١٩٨١ . (لم تنشر بعد) .

البحث الميداني :

في الحياة . فاننا ننظر اليها باعتبار أنها تمثل وحدة واحدة للتعبير عن الانسان (٢٥) .

فشكل التعبير أو مادته قد يستخدم في أكثر من مناسبة . فبعض أغاني العمل قد تؤدي في مجالات الاحتفالات العائلية . وأدوات الزينة والأزياء الشعبية قد تستخدم في مناسبة عائلية خاصة .

كما أن الألحان والرقصات التي تؤدي في مناسبة محددة من الاحتفالات العائلية قد تؤدي أيضا في مناسبة من المناسبات القومية . وهو تواصل أيضا وتداخل آخر بين مناسبات التعبير ومجالات أداء هذا التعبير . وهو أداء يرتبط في الوقت نفسه بواقع مضمون ووظيفة وغاية هذا التعبير . ومنها ما يتماثل في الغرض والوظيفة مع ما كان يستخدم في عصور مضت ، ثم أتت فترة من الزمان وكم من هذا التعبير ، ثم حدثت تغيرات ما فانبثق من جديد ، محتفظا بشكله القديم ، ومرتبطا أيضا بوظيفته الأصلية .

كما نلاحظ أيضا التماثل القائم بين مسميات ما يستخدم من أدوات نغمية ذات قيمة جمالية من سدو وحلي وأثاث البيت مع مسمياتها القديمة بل وبأشكالها التي وردت في المراجع القديمة ومعاجم اللغة ، وكذلك في التصاوير والنسجيات القديمة . وهو أمر يجب الالتفات إليه بدقة وتحليل ، لا من

نظرا لأن واقع الحياة العربية لم ينظر اليه من خلال منظور الاستقراء الميداني لمكوناته وكذلك لم تبذل الجهود بشكل علمي متكامل ووافي ، لجمع وتسجيل عناصر وخصائص المأثورات الشعبية في بيئاتها الواقعية ، فانه من الضروري والملح في نفس الوقت أن تتزامن وتتكامل الجهود في عمليات استقراء هذا الواقع ، والكشف عن مكونات المأثورات الشعبية الشائعة في مختلف قطاعات الوطن العربي ومعرفة العناصر المشتركة في أنماطها وطرزها المتنوعة أو المختلفة .

بل انني افترض أن هذا العمل العلمي لا بد وأن يمتد الى مجالات أوسع وأشمل في دراسات الثقافة الشعبية العربية ، للكشف عن الأسس الفكرية والاجتماعية والنفسية الى غير ذلك من مجالات البحث في العلوم الانسانية للكشف عن مصادر الابداع الفني الشعبي ، ذلك الابداع الذي يمارسه الانسان في حياته اليومية وبمختلف وسائل التعبير خلال دورة الحياة ، مع ادراكنا التام ان بعض أشكال هذا التعبير الفني تتداخل في مناسبات استخدامها المتنوعة . كما تتواصل أيضا عناصر أدائها تبعا للغاية من هذا الأداء .

وحيثما ننظر الى المأثورات الشعبية من خلال موادها وكذلك من خلال العناصر المكونة لهذه المواد وأيضا من خلال مناسبات أدائها ووظيفتها

انظر أيضا : -

- الجهد العلمي الذي قام به الأستاذ الدكتور مصطفى الجوزي في كتابه . من الاساطير العربية والخرافات ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١٠ ، ١٩٧٧ ، وما تضمنه هذا الجهد من تحديد لمصادر مادته في المراجع العربية .
- وكذلك شسوقي عبد الحكيم ، موسوعة الفولكلور والاساطير العربية ، بيروت دار العودة ، ط ١ ، ١٩٨٢ .
- د . ابراهيم عبد الرحمن ، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٩ .
- ثناء أنس الوجود ، رمز الأفعى في التراث العربي ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
- د . ثناء أنس الوجود ، رمز الماء في الأدب الجاهلي ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ٢٥ - راجع : - دراسات وبحوث ، حلقة بحث العناصر المشتركة في المأثورات الشعبية في أقطار الوطن العربي

(مرجع سابق) .

- صفوت كمال ، الفنون الشعبية ودورها في المجتمع العربي والمجتمع الدولي ، جامعة الدول العربية ، الأمانة العامة ، ادارة الشؤون الاجتماعية والشباب ابريل ١٩٧٣ . دراسة مقدمة الى مؤتمر مجمع الموسيقى العربي الذي عقد في الجزائر ، ابريل سنة ١٩٧٣ .
- أعمال ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي ، نظمها مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية في المدة من ٤ - ٨ نوفمبر ١٩٨٤ ، الدوحة ، دولة قطر .

حيث الشكل العام الموجود حاليا ولكن من حيث
الشكل العام الذي كان شائعا في عصور أو فترات
مضت .

نتمنى منهج عربي :

وحينما ننظر الى واقع وطبيعة الماثورات الشعبية
العربية ، بسرائرها وتنوعها ، وبأبعادها الحضارية ،
نجد أننا في حاجة الى منهج عربي ييسر على
الباحثين عمليات الكشف عن التواصل الكائن
والقائم بين أنماط وطرز الابداع الشعبي ،
تاريخيا ومكانيا (٢٦) .

وهو امر يحدونا للسعي نحو استنباط مناهج
عربية محدثة ، تساعد الباحثين العرب على استقراء
واستخلاص أشكال وأنماط الابداع الشعبي
العربي بطوعية وموضوعية (٢٧) . مع ادراكنا
التام للمتغيرات الحادثة في أشكال وأنماط هذه
الماثورات . ودون اغفال لعمليات التداخل الثقافي
والتغيرات الثقافية والاجتماعية التي أثرت في
مكونات بنية الثقافة العربية على مر العصور ،
وفي الثقافة العربية الحديثة بصفة خاصة ، نتيجة
سطوة وسائل الاعلام الرهيبة ، وان لم تشكل
- تلك الوسائل - الآن تغييرا كبيرا في طابع
الماثورات الشعبية العربية .

مع وعينا الكامل بأن استنباط هذه المناهج
العربية سوف يحقق نوعا من التلاقى والتوافق ،
بين طرائق العمل المحدثه العلمية وأدواتها
التكنولوجية المبسطة والمعقدة وبين أصالة الرؤيا
ووضوح الهدف في دراسة الماثورات الشعبية
العربية .

وهو مطلب سنظل نلح على تحقيقه ونواصل
السعي من أجله ونجدد الرجاء في أن يقدمه لنا
مفكرونا العرب . فمثل هذا المنهج هو السبيل
الوحيد لالغاء الحواجز الوهمية بين الباحثين العرب ،
وتحقيق التواصل العلمي بينهم . وذلك من حيث
أن مادة بحثهم هو كم مشترك بينهم . وأن مجال
عملهم العلمي هو المجتمع العربي ككل ، على
اتساعه وعلى امتداد عمر الانسان في هذه المنطقة
التي عايشت أروع الحضارات وتمثلت وتوحدت
نظرتها للكون والانسان في بنية حضارية متميزة ،
وتزاوج انساني وتمازج وجداني ، وتناقل خبرات
عبر العصور منذ فجر الضمير الانساني .
بلا حدود مصنوعة أو أوهام مفروضة . ودون
انفصام بين الفكر والمعتقد .

ومن البدهي أن يكون المنهج الذي يفترض
تواجهه في استقصاء الجانب الشفاهي من الثقافة
العربية ، هو منهج يتوافق مع طبيعة هذه المادة

٢٦ - صفوت كمال ، التراث الشعبي والتخطيط المستقبلي ، دراسة مقدمة الى لجنة التراث الشعبي والتخطيط
المستقبل ، جامعة الدول العربية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية ،
الامانة العامة ، الكويت ، سبتمبر ١٩٨٢ .

- صفوت كمال ، وحدة الفنون الشعبية العربية ، محاضرة بالموسم الثقافي ، معهد التربية للمعلمين ، ط ١ ،
الكويت ١٩٨٥ .

٢٧ - ان المناهج الاوروبية الحديثة هي امتداد طبيعي للمناهج التي استنها الرواد الأوائل في دراسة الفولكلور
الأوروبي ومن بعد الفولكلور الأمريكي : -

(وكما أن مواد الفولكلور تنتقل من جيل الى جيل فان النظريات والمناهج في دراسة تلك المواد تنتقل من جيل الى
آخر من الدارسين) .

— Alan Dundes — The American Concept of Folklore, in Journal of the Folklore
Institute, Indiana University, 1966, Vol. III, No. 3, p. 227.

— Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, Funk and Wagnalls, New
York, 1972, pp. 398-304.

— Dorson, R.M., The British Folklore: A History, Routledge and Kegan Paul, Lon-
don 1964.

Edmonson, M. S., LORE, An Introduction to the Science of Folklore and Literature,
Holt, Rinehart and Winston, Inc., U.S.A., 1971.

مشاهداتهم . ووصف ما عاينوه من أوجه الحياة
والعمران ورصد ما يحيطهم من أحداث
وممارسات .

ونحن الآن في حاجة ملحة الى تسجيل
مشاهداتنا والنقل عن الرواة الثقافية بدقة
وموضوعية ، للتعرف على أشكال وأنماط
المأثورات الشعبية العربية .

وهو أمر يحتاج الى تكوين عدد من الباحثين
المتخصصين في الدراسات الفولكلورية ، مدربين
تدريباً علمياً على عمليات الجمع الميداني وتسجيل
أنماط الابداع الشعبي تسجيلاً موضوعياً ودقيقاً
وفرز عناصره فرزاً علمياً . وتصنيفها تصنيفاً
دقيقاً مع المواد المستخلصة والمصنفة من الكتب
والمراجع ، للكشف عن عوامل الثبات والتغير في
هذه العناصر ، والتماثل الحادث بين عناصرها ،
وأشكال التداخل الثقافي في هذه العناصر وعلى
صعيد الوطن العربي كله .

وهو أمر لا بد وأن تتضافر جهود الدول العربية
على تحقيقه داخل كل قطر وعلى الصعيد العربي
ككل . لكي يتحقق للثقافة العربية بتراتها
ومأثوراتها ، وجودها الحضاري بين ثقافات العالم
.. ازاء سلطان وسائل الاعلام العالمية التي تسود
شئى أرجاء العالم .

وبهدف أن يكون ابداعنا الحديث هو ابداع يعبر
عن ذاتنا الثقافية وسط معطيات الثقافة العالمية ،
وفى تواصل حي بين قدراتنا الابداعية وبين واقع
حياتنا .

خاتمة :

لقد ظلت الثقافة العربية بمحوريها الأساسيين ،
تراثها المدون ومأثورها الشفاهي ، تشكل طابعا

رواق الثقافة العربية بأبعادها التاريخية . وأن
يكون موائماً لأساليب البحث الحديثة ووسائلها
التكنولوجية المعاصرة . كما يكون ملائماً أيضاً
لعوامل التغير السريع والطفرة الكبيرة التي يمر
بها المجتمع العربي حالياً . مع الانتباه الكامل
لضغوط وسائل الاعلام الحديثة المحلية والعالمية
على أشكال الابداع الفني الشعبي العربي وسط
هدير الحياة المحدث . بما في هذه الحياة من
معطيات العمل الآلي والتطور الصناعي .

وهو أمر يجعلنا ندعو للاهتمام برصد ظواهر
ومظاهر الابداع الشعبي بوسائل التسجيل
الصوتية المرئية ، بأسرع ما يمكن والعمل على
تصنيف هذه المواد تصنيفاً موضوعياً علمياً
حتى يمكن استيعاب ما هو موجود ، وتتبع ما قد
يحدث من تغير في أشكال هذا الابداع
وموضوعاته .

وبشرط ألا تكون عمليات الرصد والتسجيل ،
هي مجرد جمع وتسجيل لبعض جوانب من
الظواهرات الفولكلورية ، دون تتبعها في مجالها
الجغرافي والاجتماعي تتبعاً شاملاً ، واستقراء
أصولها التاريخية .

**فالعلاقة بين ما هو تراث وما هو مأثور في
الثقافة العربية ، هي علاقة عضوية حية ، تتميز
بها الثقافة العربية .**

وتتضمن كتب المؤرخين والادباء والمفكرين
العرب القدامى ، الكثير مما كان شائعاً بين عامة
الناس وخاصتهم ، في عصور تدوين هذه الكتب .
فلقد كان المنهج الشائع بين المؤرخين العرب
القدامى ، هو النقل من كتب من ألف قبلهم ،
والرواية عن من وضعوا فيهم ثقتهم ، وتسجيل

- وراجع أيضاً مصطلح فولكلور وتفسيراته في : -

- د. أحمد مرسى ، مقدمة في الفولكلور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

- د. محمد الجوهري ، علم الفولكلور ، ج ١ ، دراسة في الانثروبولوجيا الثقافية ، دار المعارف ، ط ٣ ، القاهرة ،

١٩٧٨ .

ج ٢ ، دراسة المعتقدات الشعبية ، دار المعارف ، ط ١ ، القاهرة ١٩٨٠ .

- صفوت كمال ، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي ، وزارة الاعلام ، الكويت ط ٣ ، ١٩٨٦ . وبخاصة الباب

الأول الذي يتناول مصطلح الفولكلور وأسلوب دراسته مادته .

وانظر أيضاً ، صفوت كمال ، استلهام عناصر من الفولكلور في الابداع الفني الحديث ، مجلة الفنون الشعبية

ع ، ١٨ ، القاهرة يناير - مارس ، ١٩٨٧ .

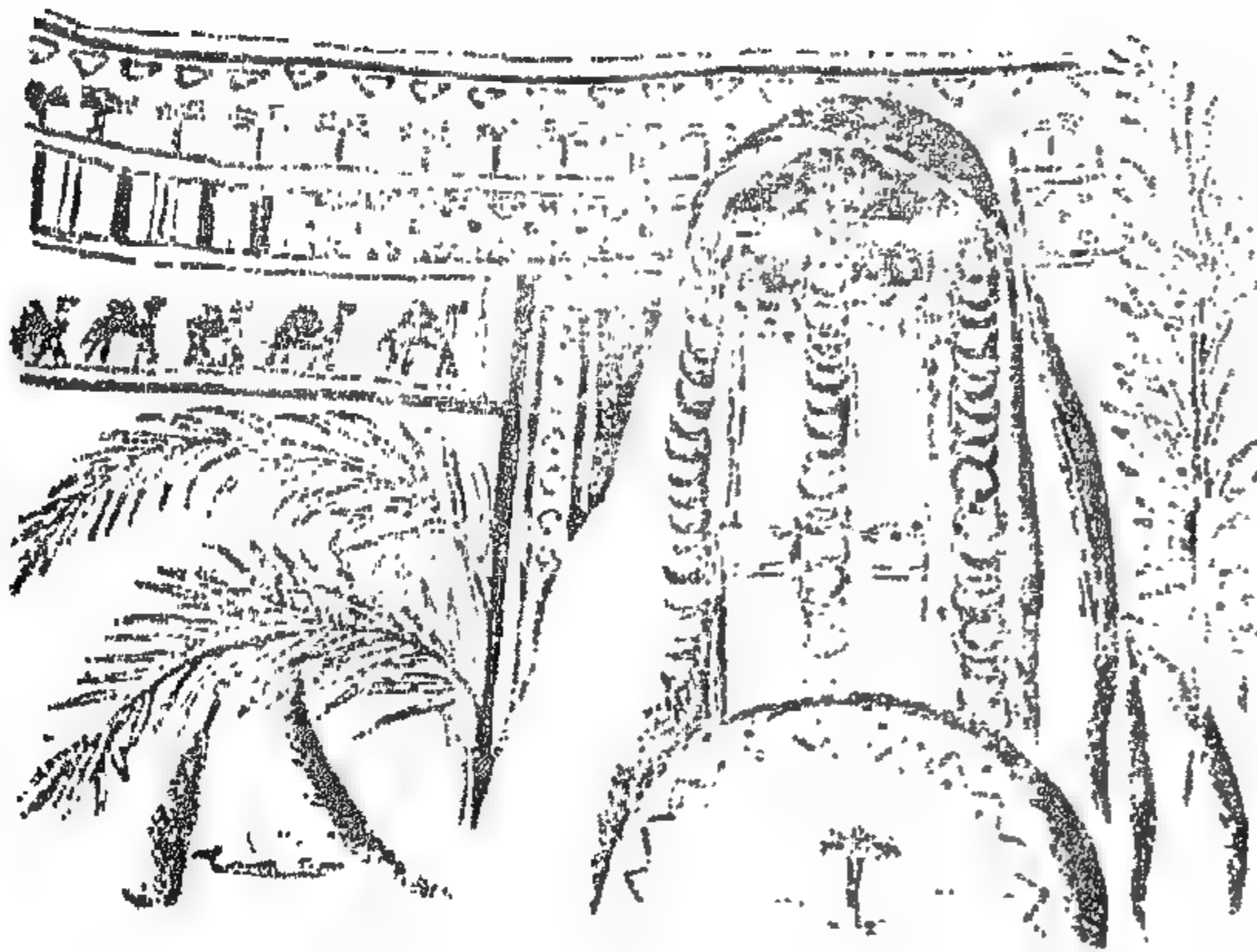
ثقافيا متميزا بين ثقافات الشعوب . . ولكن ازاء المتغيرات الهائلة والرهيبه الحادثة فى تطور وسائل الاعلام ووسائل الاتصال لابد لنا من أن نعيد النظر من مرتفنا ازاء واقع ثقافتنا المعاصرة . والعمل على مقاومة عوامل الانقسام التى يمكن أن تحدث فى الثقافة العربية . سواء أكان ذلك بين ما هو كائن أم بين ما سيكون . . أو بين واقعنا الحضرى ومستقبل الثقافة العربية بين ثقافات الشعوب .

وهو أمر يرتبط بالمسئولية العلمية والقومية وكذلك بالمسئولية الحضارية والانسانية . مما يتطلب وعيا عميقا بمقومات هذا التراث الثقافى العربى ، واستخلاص موقف فلسفى وتنظيرى فكرى ، يكون نابعا بالفعل من واقع تاريخنا وحياتنا الاجتماعية . دون اغفال للدور الكبير الذى تقوم به وسائل الاعلام فى حياتنا المعاصرة . وكذلك قدرة وسائل الاعلام العربية على مواصلة تحقيق عملية التواصل الثقافى الحى فى طرز وأنماط الثقافة العربية ، ودون انفصام بين ما هو تراث مدون وبين ما هو ماثور شفاهى . وكذلك من مكونات ومقومات ثقافتنا المعاصرة أو المستقبلية . وفى الواقع لكى يكون ابداعنا الحديث ابداعا يعبر عن ذاتنا القومية ، لابد أن نعى فى وضوح قدراتنا الابداعية . وأن نسمى لكى نقدم للأجيال القادمة شيئا صادقا ونافعاً فى آن ، يمكن أن

نصفه بأنه من ابداعنا . ولن يتم ذلك الا من خلال معرفة وادراك مقومات ماثوراتنا الشعبية وتنميتها فى اطار من الرؤيا الحضارية بواقع التغيرات العلمية والصناعية العالمية ، حتى يمكن لنا من جديد تحقيق التواصل بين أشكال هذا الابداع الفنى الشعبى المعاصر وبين معطيات وانجازات التقدم العلمى والصناعى والفنى ، الذى يسود العالم وبخاصة بعد ارتفاع كفاءات وسائل الاعلام المرئية فى نهاية هذا القرن ومع اطلالة القرن القادم .

قرن التحولات الكبيرة فى المعرفة العلمية لعالم الفضاء . وهو قرن سوف ينفى الانفصام القائم بين عالم الأرض وعالم ما فوق واقع الانسان .

وهو أمر يحتاج من أبناء الثقافة العربية رؤية جديدة لواقع الحياة من خلال رؤية ثقافية تعى مسئولية الانسان العربى ازاء قادم الأيام .



(مُبَدَعًا)

في مجال

الأدب!
الشعبي!



عبد التواب يوسف

يحفل ميدان الأدب الشعبي بالكثير من المفارقات ، والغرائب ، والعجائب ..
اذ يقتحمه البعض عن غير دراية أو معرفة أو دراسة .. وليس بعيدا ذلك اليوم الذي
قالت احدهن انها « مؤلفة » سندريلا ، والذي كتب زمار هاملين ودسها في إطار
فرعونى ، والذي كتب « بحثا » عن « المغامرة في التراث الشعبي » في ثلاثين
صفحة ، لم يشر في سطر منها الى « المغامرة » أو الى « التراث » وتساءلون
ماذا كتب ؟ .. الله وحده يعلم !

لقد تتلمذ فاروق خورشيد على أيدي الرواد ،
أمثال د. فؤاد حسنين الذي كتب عن الأدب
الشعبي عام ٤٨ ، ود. عبد الحميد يونس ،
ولا نحتاج الى اشارة واحدة لجهد ، اذ أصبح
اسم ذاته مرادفا لهذا الأدب ، ود. سهير القلماوى
صاحبة الدراسة عن ألف ليلة في الأربعينات ..
الا ان فاروق خورشيد أضفى واحدا من الرواد
في الأدب الشعبي ، بحكم ابداعاته المتوالية ،
وأعماله المتجددة ، ودراساته الجادة ، وتخريجاته
الفريدة ، انها اضافات تثرى ميدان البحث ،
وفى تقديرنا انه استطاع فيه ان يصل الى مرتبة
« التنظير » دون مغالة ولا ادعاء .. لأنه وبحق
تجاوز مرحلة البحث والتنقيب والدراسة ..
وتجاوز ذلك أيضا الى « الابداع » روائيا ، اذ
انه بعد إعادة صياغة سيف بن ذى يزن ، اتخذ
منه بطلا في عمل مؤلف بالكامل يحمل عنوان
« مغامرات سيف بن ذى يزن » .. ولعل الذين
تساءلوا عن كيف يمكن ان يكون الابداع في
الأدب الشعبي يخرسون بعد هذا الايضاح ..

وخص فاروق خورشيد الأطفال بجانب طيب

كم هي شاسعة المسافة بين المبدعين
والمبدعين .. لكن البعض لا يرى الا ان الفارق
حرف واحد ، ليس أيسر من اسقاطه ، وكم هو
مقدس « الحرف » عند الذين يعرفون قيمته
وجدواه ، من أمثال « فاروق خورشيد » ، وقد
يتوقف البعض عند عنوان المقال ، متسائلا :

— هل في مجال « الأدب الشعبي » ابداع ؟ ..
لقد توارثناه و ... و ...

ومثل هذه التساؤلات الفجة نسقطها من
حسابنا ، ونحن بصدد الحديث عن « مبدع »
حقيقى ، ادرك معنى ان يضيف « حرفا » ، ورغم
ذلك أضاف « المجلدات » الى الفن الشعبي عامة ،
والأدب الشعبي خاصة ، والى السير الشعبية
بالذات .. ولعله واحد من أحوج الناس الى
بيولوجرافيا تدل الناس على وفرة إنتاجه وروعته
فى هذا المجال .. وكتابه فن كتابة السيرة
الشعبية الذى ظهر منذ أكثر من ثلاثين عاما خير
شاهد وخير دليل .. ومعه كتاب « السير
الشعبية العربية » الذى ظهر مؤخرا .

من أعماله القيمة ، مثل سيرة عنترة التي كتبها لهم في ستة كتب حتى الآن ، وما زال الصغار في انتظار المزيد . . . ومثل ألف ليلة التي يوالى نشر حكايات منها في مجلة العربي الصغير . . . انه يقرب للأطفال الأدب الشعبي ، ويقترب منهم ومن أدبهم في يقظة شديدة ودقة متناهية ، لأنه يعرف خطورة ما يقدم عليه ، لذلك يخطو فوق الأشواك في حذر بالغ . . . الأمر الذي جعل إنتاجه فيه متميزا ، ومرموقا ، وموضع اقبال من الأطفال ، وموضع احترام وتقدير من دارسي أدب الأطفال ، وبالذات ممن لهم صلة وثيقة بالأدب الشعبي وعلاقته بالطفل . . .

واهب وهب حياته للفن والأدب والقلم

توالت كتب فاروق خورشيد عن الأدب الشعبي ، ومنه ، على مدى يقترب من ثلث القرن . . . وما من كتاب منها الا ويضيف جنيدا ، حتى أضحت مؤلفاته بمثابة مكتبة متكاملة ، مد الله في عمره ليمدها دوما بما يشريها ، لأن اعتزازه بالأدب الشعبي العربي يدل على أصالته ، اذ هو يراه أعرق من كل آداب الدنيا ، ويرى اننا بجمعنا للشعر الجاهلي أسبق دول العالم حفاوة بعملية التجميع ، وقد واكب هذا تجميعنا للحكايات التراثية العربية أسبق من محاولات أوروبا بما يزيد على عشرة قرون . . . ولقد لفت أنظارنا منذ وقت بعيد الى كتب لم يكن أحد يوليها اهتماما ، وفي مقدمتها كتاب « التيجان » لوهب بن منبه ، الأمر الذي دفع بالأديب اليمنى الكبير د. عبد العزيز المقالح الى اهدائه الطبعة الجديدة من هذا الكتاب ، اذ كان وراءها ، ووراء الاهتمام بالكتاب كمرجع في الحكايات العربية القديمة ، قبل الاسلام . . .

وحظيت السير بجانب كبير من دراساته ، وكتابه (في الرواية العربية) يثبت به ان العرب قد عرفوا هذا الفن ، ولم يتلقوه أو ينقلوه من أوروبا ، بل العكس هو الصحيح ، اذ استفادت أوروبا في عصر النهضة من السير الشعبية العربية التي عرفوها من خلال الحملات الصليبية ، وتطورت لديهم وصولا الى فن الرواية . . . ويلقى فاروق خورشيد (أضواء على السير الشعبية) ، عارضا ، وملخصا ، ودارسا لسير : عنترة ، ذات الهمة ، الظاهر بيبرس ، على الزبيق ، سيف

بن ذى يزن . . . وهو في كتابه « السير الشعبية » عاشق لها . مبشرا بها . . . والذين يعرفون ضخامة كتب السير الشعبية ، وبعضها يصل في أجزاءه الى الخمسين في ألوف من الصفحات يدركون حقيقة ما بذل هذا الراشد لكى يقرأها ، فما بالكم بدراستها ، بتعمق . . . ترى ، كم استغرقت منه هذه القراءة من سنين ؟ . . . ونرى تقديرنا ان بعض السير تزيد في صفحاتها على عشرة آلاف ، ولا نظن ان قارئ واحد قد أتى على واحدة منها بالكامل ، فما بالكم وهي تزيد على عشر سير ! . . . وهو يقرأ الأصل ، ولا يلجأ الى الملخصات ، اذ هو من جيل يعرف ضررها وخطورتها ، وما لبثا اليها قط أثناء الدراسة ، فلا أقل من ان يمضى على نفس النهج فى تعامله مع النصوص الأدبية التي يعكف عليها منذ عرف طريقه اليها قبل أربعين عاما . . .

اذن نحن أمام مبدع فى الدراسات الجادة .
ونحن أمام مبدع فى « الرواية » ، صياغة ،
ثم تأليفا . . .

وهو أيضا كاتب للقصة القصيرة ، وكاتب مبدع فى مجال أدب الأطفال !

وهو محاضر ، وأستاذ جامعى ، استعانت به أكاديمية الفنون ، والعديد من الجامعات العربية ، وهو كاتب للمقال ، وناقد ، و . . . وفى رأينا ان هذا ليس بجديد على أمة العرب التي أنجبت « الجاحظ » .

عندما يظهر كتاب جديد لفاروق خورشيد فى الأدب الشعبي يحظى باهتمام كبير من جانب العاملين فى هذا المجال ، والمهتمين به . . . وقد صدر له عن الهيئة المصرية العامة للكتاب « السير الشعبية العربية » بعد عشر سنوات من كتابه « السير الشعبية » الصادر عن دار المعارف . . . وتمتعنا المقارنة ، والاضافة ، والتجديد ، الذى يجعلنا نحمل للكاتب ، الباحث ، الدارس ، المؤلف قدرا عظيما من الاحترام والتقدير . . .

ان التهميشات والملاحظات وحدها تدل دلالة قاطعة على الاحاطة والامام بموضوعه بشكل مذهل ، حتى ليبلغ عدد المراجع المذكورة أكبر من عدد صفحات الكتاب ذاته . . . وكم هى حافلة بالمعرفة والمعلومات القيمة فى بابها الفريد . . . وهو

يقول ان مصطلح « السير » يطلق على مجموعة من الأعمال الروائية الطويلة ، ذات أهداف ورؤى فنية متماثلة ، تكون فى مجموعها صنفا أدبيا متميزا ، فلا هى رواية ، ولا ملحمة ، ولا تاريخ بالمعنى المعروف ، فقد اختلط فيها الشعر بالنثر . وفى محاولة لمعرفة جذورها يرى انها ارتبطت بالجزيرة العربية فى عنترة والذير سالم وحمزة البهلوان و بدايات سيرة ذات الهمة والسيرة الهلالية ، ونبعث سيف بن ذى يزن من اليمن ، وخرجت سيرة الظاهر بيبرس وعلى الزبيق من مصر . وامتزجت شخصية البطل فى السير بمعنى الفتوة العربى . وكلها ليست من الأعمال الأدبية الرسمية التى رصدها النقاد العرب الأوائل واحتفوا بها ، لأنها فى حقيقتها أعمال شعبية ، بدأت فى ابداعها من الفرد وانتهت الى المجموع الذى تبناه وتناقله وأشاعه ، بلغة وسطى لا تخرج على قواعد الفصحى بشكل عام ، ولها خاصية العامة فى الحيوية المستمرة واستيعاب كل التغيرات الحياتية الطارئة . والأدب الشعبى ليس منتوج طبقة العامة من الشعب ، وليس أدب العوام بل هو تعبير عن الشعب بكل طبقاته بوجه عام والبحث عن مؤلف فرد للنص الشعبى عملية شبيهة مستحيلة ، اذ انه اختفى وراء القدرات الابداعية المتتالية التى حورت و غيرت وأضافت الى ان تثبت حركة النص فى التداول الشفاهى بتدوينه وكل راوى هو نسخة حية مستقلة للنص الذى يرويه .

ويرى « فاروق خورشيد » ان السير الشعبية التى وصلتنا محصورة وقليلة رغم ضخامة كل سيرة على حده ومنها سير : الذير سالم ، عنترة بن شداد ، ذات الهمة ، حمزة البهلوان ، فيروز شاه ، وسيف بن ذى يزن والظاهر بيبرس وعلى الزبيق ، والسيرة الهلالية بنسخها المتعددة ، وكل منها تقدم علاجا روائيا لمرحلة هامة من مراحل تاريخ الأمة العربية الاسلامية فى صراعها ضد القوى المحيطة بها ، الطامعة فيها ، المتنافسة معها فى بسط النفوذ على المنطقة كلها . مثل الفرس ، والأحباش ، والروم ، والصليبيين ، والتتار . وهذا البعد السياسى ضرورى فى السير ، لأنه مرتبط ارتباطا جذريا وأساسيا بالفكر والدولة ، والدفاع عنها دفاع عن الأرض وعن العقيدة فى آن واحد . وفى السير اختفى

البطل المنحدر من صلب الأسطورة القديمة بشكلها الوثنى ، ونبع - وذلك فى تقديرنا نحن - من الفكر القومى العربى ، وفى رأى فاروق خورشيد ان المأثور الشعبى مر بوصفاة دقيقة ضخمة استبعدت الأساطير والممارسات والمعطيات القولية ذات الجذور المرتبطة بما قبل الاسلام وأبقت ما لا يتعارض مع الفكر والأخلاقيات . وهو يعتبر السير عطاء مرحلة الابداع فى دنيا القولية ذات الجذور المرتبطة بما قبل الاسلام مرحلتان أساسيتان : الأولى مرحلة التجميع للحكايات والأخبار للقرون السالفة والأمم الحالية ، وقد بدأت هذه المرحلة قبل الاسلام ، والمرحلة الثانية هى مرحلة التأليف أى الجمع والترجمة وإعادة الصياغة ، لا الابداع . وقد تداخلت المرحلتان زمنيا . ويشير فى هذا الصدد الى كتاب (التيجان) لوهب بن منبه وكتاب (أخبار ملوك اليمن) لعبيد بن شريح . والمسألة فى تقديره تجميع لما يحفظه المسامرون الذين يمثلون مرحلة التجميع ، ثم يأتى التبرؤ والتصنيف والاختيار والصياغة . وكانت المصفاة الاسلامية تلعب دورها عن احساس بالمسؤولية حينما ، ووفق مقتضيات العصر حينما آخر .

ويتحدث كتاب السير الشعبية العربية عن بنائها الفنى ، ويراه مرتبطا بمراحل تطور البطل الرئيسى للسيرة . وهو تطور نمطى متكرر ، يبدأ من قبل الولادة ، ويمتد لزمان بعيد ، يربط نسبه وقبيلته بالرسول فى السير المتأخرة كالظاهر بيبرس وعلى الزبيق ، وبآدم نفسه ان أمكن كما فى سيرة عنترة ، وتتبع أحداثا لعب فيها أجداده أدوارا هامة فى دنيا الحرب والفروسية ، وهذه « التأصيل » تثبت المواهب التى سيتمتلى بها البطل ، وتساعدهم على ذلك المعرفة الواسعة بالانساب وأيام العرب والتاريخ القديم والمعتقدات والسلوكيات فتظهر فيها الكهانة والقيافة والعيافة والفأل والطيرة والقداح وتفسير الأحلام والسحر والكرم والشعر والحب والأسماء الشهيرة التى ارتبطت بكل ذلك ، بجانب أسماء مجارى المياه والجبال وعادات الزواج والموت وتكوين الأحلاف وأسماء النجوم وطقوس رحلات الليل والصيد ومعاملة الأسرى وتقسيم الاسلاب والاتصال بالجن

هذا المجال ، مثل : فن كتابة السيرة الشعبية بالمشاركة مع د. محمود ذهني ، ثم الرواية العربية في عصر التجميع ، و « أضواء على السير الشعبية » ، ثم السير الشعبية ، ومن بعده السير الشعبية العربية . . . وله التحية والتقدير على هذا الدأب والمثابرة والاختلاص ، وعلى محاولة اشاعة المعرفة بهذه الأعمال الخالدة التي لم تلق من جانب المثقفين ما هي جديرة به من عناية واهتمام ، ولم نجد من المثقفين في عصر التليفزيون ما نستحقه من رعاية ودراسة . .

لن . . وكيف . . ومتى

جوائز الدولة التقديرية ؟

ان هذا الراهب المتعبد في أدبنا الشعبي العربي ، بعيدا عن المواقع الرسمية لهذا الفن ، يحتاج منا الى وقفة . . لقد كان اذاعيا مرموقا ، سجل نجاحات كبيرة في عمله ، مديعا ، وكاتبا اذاعيا ، ومخرجا ، ومقدم لعشرات البرامج الثقافية . . كما أنه روائي بارع ، وصياغته لسيرة سيف بن ذي يزن تشهد بذلك ، أما مغامرات سيف بن ذي يزن التي أبدعها بالكامل ، متخذنا من شخصية سيف بطلا لعمل روائي منحه عليه الدولة في منتصف الستينات جائزة الدولة التشجيعية في الأدب (فرع الرواية) ، ولو ان الأجهزة غير المعنية بالأدب تنبعت يومئذ لخطورة هذا العمل لقدفت به الى ما وراء الشمس ، بدلا من ان يجاز عليه ، ويمنح وسام الفنون والعلوم تقديرا لجهده فيه . . ولم يتوقف فاروق خورشيد عن العطاء طيلة ربع قرن تلت حصوله على هذه الجائزة ، وسؤال يطرح نفسه ، بعد ان فقدت الكثير من الجوائز أهميتها ومكانتها .

- هل هناك جهاز يتتبع انتاج هؤلاء الذين فازوا بهذه الجائزة ؟ هل شجعهم هذه الجائزة فعلا على مواصلة العمل فأقدموا الجديد ، مما يستحقون عليه التقدير ؟

أم ألقت لهم الدولة الجائزة ثم أولتهم ظهرها ، ومضت عنهم ؟!

لو ان هناك جهازا رشيدا يعمل في هذا المجال لحاول أن يرصد مدى تقدم هؤلاء الذين لقوا تشجيعا ، وان يتتبع جهودهم في هذا السبيل

وأسماء الحيوانات الخرافية كالغول والعنقاء . . مضافا الى ذلك النبوءات بظهور النبي (ص) وبأمانيات من سبقوا بأن يكونوا في خدمته (ص) . . ثم تأتي ولادة البطل مسبوقة بارهاصات تؤكد خصوصيتها : أم عنتره تحلم حلمها رهيبا وأم سيف تقتل أباه بعد مولده وهكذا كلها ولادات تحيط بها أحداث ومخاوف ومحاذير . . ومنذ الولادة تبدأ مرحلة تراجيدية ترتبط بشخص البطل ويخلص من العقبات منتصرا بإمكاناته الفردية ، وطاقاته ومهاراته الخاصة ، الا انه خلال ذلك يعلى من قدر الاصرار الانساني والجهد الفردي المستمر في ازاحة المعوقات من الطريق . . هازما الشر وأنصاره ، وتتم مراحل البطولة بالفروسية والأسطورية والملاحمية ليحقق البطل مكانة في مجتمعه من خلال سلسلة من المغامرات تسانده قوى الخير جنباً الى جنب مع الذكاء والحيلة والقدرة على التفكير ومعرفة ما في النفوس من أسرار .

ان هذه الدراسة الموجزة المركزية للسير الشعبية العربية تؤكد ما ذهبنا اليه من ان فاروق خورشيد يضيف الجديد والكثير بما يكتبه عرضا وتحليلا ، مستثمرا قراءاته الكثيرة ، مستنبطا ، مستنتجا ما يجعلنا أكثر معرفة واقترابا بالأدب الشعبي وفنونه المختلطة . . وكتابه هذا يذكرنا بتلك الندوة الرائعة التي عقدتها كلية الآداب بجامعة القاهرة مع مركز حضارة حوض البحر الأبيض في باريس حول هذه السير ، وقد حفلت الندوة بالعديد من الدراسات والبحوث القيمة والمستفيضة حول السير من جانب المهتمين بها عالميا وعربيا ومصريا . . وكان للدكتورة نبيلة ابراهيم الفضل في اقامة هذه الندوة ، لكن غير المتخصصين لم يكن من السهل عليهم تتبع الدراسات والبحوث ، اذ تعمق دارسو السير في كتاباتهم ، وسادها غموض جعل فهمها واستيعابها من الصعوبة بمكان . . وتتميز أعمال فاروق خورشيد في السير بجهد خارق في التبسيط ، من أجل القارئ العادي ، الذي هو في أمس الحاجة الى الاحاطة بهذا الأدب الشعبي ، ومسيرته الطويلة ، ومخاطبته لوجدان الجماهير مباشرة ودون خلفية ثقافية خاصة بموضوعاته . . ومن هنا تأتي أهمية كتب « فاروق خورشيد » في

ليعرف أثر الجائزة ، وليتقدم باننتاجهم هذا - اذا كان قد كبر ، وشمخ ، وتوالى - لكى يحظى بجائزة الدولة التقديرية ، التى أضحت تمنح للكثيرين ممن تجاوزوها ، وعلى حد تعبير برنارد شو : انها طوق النجاة القى الى رجل كاد يغرق ، ولكن الطوق لم يصل اليه الا بعد ان وصل هو الى شبط النجاة ..

كان شو يقول هذا عن جائزة نوبل .. وكان صادقا فى رفضه لها .. وكثيرون يرون ان الجائزة التقديرية تصل الى بعضهم خلال تقلدهم مناصبا كبيرة ، ولا تصل الى هؤلاء العازفين عن دق الطبول وحرق البخور لانتاجهم ، والذين يعملون فى دأب وصمت دون اتصال بالهيئات والمؤسسات والجامعات التى ترشح لهذه الجائزة ،

والذين آثروا دور الراهب حبيس معبده ، ومكتبته ، ومراجعه ، وأقلامه .. ان الأمم المتحضرة تنفذ من كوة صغيرة الى هؤلاء الذين ألوا على أنفسهم أن يعملوا ، وأن يتركوا عملهم يتحدث عنهم ، بلا ضجيج ولا هتاف .. ونموذج نجيب محفوظ أوضح من ان نشير اليه ..

هل يجعلنا هذا النموذج الفذ للجدية نتجه للبحث عن أصحابها ، لنعلن عن تقديرنا لما يفعلونه ، ولما يقدمونه ، أم ندعهم حبيسى غرف المكتبات ، وقد أغلقوها على أنفسهم بعيدا عن الدوى الاعلانى والطنين الاعلامى ، لأن ذلك وحده هو « جو » العلم والفن والأدب ..

ان هذه الفئة النيرة التى تعيش لعملها ولوطنها جديرة بالتقدير ..

* * *

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (زملة بولاق) القاهرة

نظرة مستقبلية

للفنون الشعبية التشكيلية

محمود النبوى الشال

الفنون الشعبية التشكيلية كانت وما تزال أحد الأنماط الفنية الفريدة المحببة التى أثرت الحياة الانسانية بأشكالها الخاصة الجذابة وصورها ورموزها الشائقة وألوانها المتميزة التى تشد اهتمامات العامة والخاصة من البشر على اختلاف أجناسهم وطبقاتهم ، وعلى تعدد اتجاهاتهم وأساليبهم وتباين أذواقهم حيث تقوم أول ما تقوم على صدق الفطرة وصفاء النفس وعمق الوجدان فى تعبيراتها الجريئة وطرق تنفيذها واختيار موادها ووحدهاتها من واقع بيئتها التى تنحيا بين ظهرانيتها .

ان الفنان الشعبى التشكيلى بسليقته موطأ الأكتاف يألف الناس ويألفون ، نقى الطوية متواضع النفس لا يدل بفضل على أحد من العالمين بحكم نشأته وأريحيته بين أقرانه الكادحين من فئات الشعب الذين يتناولون أعمالهم على محمل الجهد والاجتهاد والأمانة والاستقامة والمهارة والاتقان وعلى نسق ما يسمى « السهل الممتنع » والمبسط الدال الذى يؤكد عناصر الجمال والأداء المخلص الكفء البعيد عن الآلية والسطحية والتكلف . فأعماله برغم ما نراه عليها أحيانا من ضروب التكرير والترديد فى عناصره المختارة ، الا أنه يكسبها دائما لمسة حية من إبداعاته الشخصية ومكوناته النفسية وأحاسيسه التلقائية فى بعض خطوطه وألوانه وفى نوعية التشخيص والتشكيل والوضوح ، وهكذا تغلب على أعماله سمات المعنويات والروحيات والشفافية وعدم الاحتفال بالأقيسة والموازين الشائعة ، وتخلو ساحته من المظاهر المادية التى يتردى فى حمايتها لفيف من بعض المدعين من الدخلاء على الفن والفن الصادق منهم براء .

وان نظرة منصفة الى مجالات الفنون الشعبية التشكيلية فى دنيا الواقع وفى البيئة المصرية فى وقتنا المعاصر يقتضيها أن نعيد النظر فى الحفاظ

ومن هنا يتجلى انتسابها لمحيطها المحلى الذى يوغل فى القدم ويضرب فى أعماق التاريخ ، واتصال الحلقات الزمنية المتعاقبة التى تترابط وتتكامل حاملة معها طبيعة الشعب وروحه المنحدر من أصول عريقة تختفى جذورها وتتشعب فى الأرض التى ينتمى اليها القوم بمنطق الجماعة وبالفكر المشترك المتحرر الذى يفرض وجوده من جهة ، وبالجوهر المحافظ على قيمه التراثية العالية التى ترجع الى آلاف السنين من جهة أخرى دون أن يهتز كيانهما أو تفقد معالمهما أو تزول خصائصهما .

ولما كانت هذه الفنون بتلك المنزلة ، فإنها خليقة أن تعيش على نضارتها وألا تذبل أوراقها أو تسقط ثمارها مهما يصادفها من عوائق ، ومهما يهب عليها من تيارات الهدم وتباريح المؤثرات العنيفة وحتى لو حدث لها فى وقت من الأوقات بعض هذه الملاحظات ، وتلك الظروف المضادة القاسية ، فإنها سرعان ما تثيقظ من سباتها ، وتشب عن الطوق يدب فيها رحيق الحياة من جديد ميادة الغصون فتانة المرأى تثبت وجودها تارة أخرى ، وتفرض إبداعاتها فى غمار الحياة اليومية من أجل تلبية الاحتياجات الجمالية والوظيفية والوفاء بمتطلبات المجتمع اليومية وديمومتها ومراداتها الضرورية وحاجاتها الملحة .

مثلى للاقتباس الواعى وتعميق منافذ الرؤية والاحساس بانعناصر والأشكال والمكونات والمضامين التى تمهد لزيادة التطبيقية والاستيعاب وانهضم للذين يؤديان الى بلوغ الهدف .

٤ - تشجيع الطلاب وجماهير الشعب على ممارسة بعض هذه الفنون وتداولها فى محيطهم كهواية منزلية نافعة . وقد تتحول هذه الفكرة الى مشروعات حيوية استثمارية تبين قيمة العمل اليدوى فى مجال الفنون الشعبية ، وعلى أن تبدأ أولا فى اطار محدود ثم تنمو تدريجيا بعد التوسع الانتاجى الذى تتكامل أمامه الأهمية والحماسة والسعى الجاد الطموح .

٥ - الاهتمام بدراسة الخامات البيئية المحلية والكشف عنها واتخاذها وسيلة الأداء والايحاء المثمر ، وهذا لون من ألوان الاستثمار الذى يعتمد على الطاقات والجهود الذاتية ، والثروة التى يمكن كشف اللثام عنها ، وهذا من شأنه أن يؤدي الى التخلص من استيراد معظم الخامات والواردات الأجنبية فى كثير من السلع والنماذج المصنعة ، وبذلك نستغنى عند الضرورة بأنفسنا عن غيرنا وهذه ناحية اقتصادية وقومية لها شأن فعال وأثر قوى فى مجال التنمية .

٦ - ان دوام التمرس والتجريب على اخضاع الحامة وتوظيفها لمرادات الحياة من أولى الخطوات الأساسية فى التعرف على ما يصادف المتعلم من المشكلات والصعوبات التنفيذية ، فيبادر الى مواجهة هذه الصعاب والتغلب عليها بالحلول الايجابية مما يؤدي بالمواطن الى نقاء التفكير وحسن التصرف ودقة التكيف عند مواجهة كل موقف بحسب ظروفه والعمل على القضاء على كل ما يعترض الطريق والاجهاز على شتى السلبيات المحتمل حدوثها .

٧ - أكثر الأشياء التى اعتدنا أن نلقيناها عادة فى سلال المهملات ، وهذا التصرف السيء انما يشكل فى أغلب الأحيان فاقدا كبيرا وأكيدا بوسعنا أن نتفاده علما بأن هذه النفايات التى تفيض عن حاجتنا اليومية هى التى يخلق منها الجديد المبتكر والمتميز . واذا فان الفائض والمتروكات والعيادم من بقايا الاستخدامات المنزلية ، وبقايا الخامات التى تلفظها المصانع بعد التشغيل ، ينبغى لنا أن نعالجها بالتشكيل

على تلك الفنون ، وكيف نمدها بالعطاء وكيف نستطيع أن نهيم الأجيال الصاعدة من نابتة الأمة وناشئة البلاد أن تخوض تجربة عملية جريئة للأخذ بيده تلك الفنون وخلق الجمال المتسع أمامهم فى التصدى لتلك الفنون بهدف انهاضها من كبوتها واعادة مكانتها ومنزلتها السامية لها حتى تصبح جزءا أصيلا فى حياة الناس بعامة وفى أفراد الشعب بخاصة ، ودائما تكون البداية أولا فى حقول التربية والتعليم التى هى ميادين النشاط والتدريب العملى والغرس المناسب . وكلما اتجهنا بتلك الفنون منذ السنوات المبكرة من حياة الناشئ ، استطعنا أن ننميتها ونسلط عليها الأضواء ، وأن نجذب المتعلم منذ نعومة أظفاره الى ممارستها فى بيئة المدرسة ، وفى بيته ، وهكذا تفعل دول كثيرة كان لها السبق العيد فى هذا المضمار الحيوى ، وانطلقت فى غزوها الحثيث ، واستطاعت بذلك أن تحرز تقدما هائلا يبعث على أن تنال من جماهير الشعب تقديرا عظيما وأهمية كبرى .

ولكى نهيم الفرص أمام الفنون الشعبية من أجل احراز انتصار محقق لها وتعميق مفاهيمها والأخذ بناصرها لا بد لنا من الأخذ بما يلى :

١ - الاعتماد أولا وقبل أى شئ على التراث والأصول الشعبية باعتبارها المصدر السخي والعلامة الصحيحة المضيئة التى قامت عليها خبرات طويلة ضاربة بجذورها فى أعماق التاريخ البشرى ، وأنها الصورة الحقيقية التى تتجلى من خلالها طبيعة الشخصية الذاتية ومنها يشع روح الطابع المحلى ، لا بالتقليد والمجاراة والاحتذاء والترسم فحسب ، بل بالاستيعاب المشروع والتأمل الجاد .

٢ - افساح المجال أمام المتعلم فى حصص التربية الفنية من خلال المناهج الموضوعية لممارسة أنواع من تلك الفنون بالأساليب التربوية المبسطة الجاذبة المتاحة بعيدا عن التعقيدات المنفرة اعتمادا على جهودهم التلقائية على أن يكون ذلك تحت اشراف معلمين متمرسين واعين وعلى كفاية بأصول هذه الفنون وأسرارها العملية الدقيقة .

٣ - القيام بزيارات دورية لمتاحف الفنون الشعبية وكذلك التردد على المعارض التى تحفل بتلك النوعية من الفنون الشعبية ، فهى وسيلة

الفنى الشعبى ، وفى حصيلة هذا الانجاز ثمة لها وزنها اذ نخلق من العادم الذى نبعثه فى الهواء وفى الطرقات يمئة ويسرة منتجات نافعة لها رونقها ورواؤها ونفاستها بما تحمله من صناعات فنية أصيلة متجددة .

٨ - استهواء المواطنين الى اقتناء بعض الأعمال الفنية الشعبية التى يحصلون عليها من بعض مراكز الانتاج ، ومن مواقع التسويق ، ومن بعض المنتجات المدرسية حتى يتولد لديهم العشق لهذه الطرائف التى قد تكون نواة للوحى والالهام الذى يبت فى أفراد الأسرة الحمية والحماسة والطموح الى أن ينتجوا بأنفسهم نماذج وتحف فنية من هذا القبيل تدفع الى النمو وصقل المهارات والابتداع واثبات معالم التراث وموحياته المشتقة من الأصول والجذور .

ومبدأ مقرر وليس فى ذلك أدنى تطرف أو مبالغة وكثيرا ما نتعرض لعدم القدرة والتصرف فى شغل وقت الفراغ فيما يجدى وفيما يفيد ، والأجدر بنا أن نستثمر هذا الوقت فى ضوء مخطط محكم وبذلك نقضى على التعطل والكساد الذهني والبدني ولهذا تجمل الإشارة الى ضرورة توليد اهتمامات وأن نعد لذلك الكوادر الفنية المؤمنة بالتراث الشعبى وآثاره على الأسرة والمجتمع بحيث تكون هذه الهيئات المشرفة على قدر من الفهم والوعى والتمرس الدائم للدراسات العملية حتى يتمكنوا بأدواتهم وخبراتهم على أن يعكسوا الأسس والقواعد الصحيحة للمضى قدما فى دعم هذه الرسالة وتاصيل جذورها وتنشيط آفاقها . وهكذا يكون دور الراعى الذى يقود هذه الحركة الفنية التشكيلية بمفهوم جديد متحرر .

١١ - ان لدينا رصيذا ضخما من وسائل التنفيذ التى تساعد فى انتاج الكثير من الأعمال الفنية والتحف الشعبية الشائقة . والحامة هى الأداة المؤدية الى الصناعة الفنية ، ويظهر ذلك جليا فى الفنون الخزفية والنسجية والخشبية والمعدنية والعظمية والحززية والجلدية التى تتجه الوجهة التطبيقية ، وهناك أيضا اللوحات التصويرية والأعمال النحتية المجسمة والبارزة والغائرة هذا بالإضافة الى المستهلك من الخامات والمتروكات التى تتحول على يد الفنان الشعبى الى عمل شائق جذاب يجمع بين الجمالية والوظيفية .

وما أكثر آيات الابداع الفنى الشعبى الذى يحمل فى طياته قيما أصيلة لا تبلى جدتها ولا تفنى لأنها أعمال خالدة أعطاها الفنان من نبع خياله وقطرات عرقه حتى بدت فى ثوبها القشيب وأشكالها الفاتنة .

هذا وأضع تحت بصر القارئ وبصيرته المجموعة التالية من الصور المستلهمة من التراث الفنى الشعبى بروح معاصر ، وهى من انتاج بعض الطالبات والطلاب الذين أشرفت عليهم فى بعض الحلقات الدراسية والتدريبية ولعلها بدايات أولى على امتداد الطريق الصناعى والمستقبل الواعد .

٩ - ان تجربة التصنيع الفنى الشعبى لأخشاب البيئة التى طبقتها على بعض طلاب المرحلة الاعدادية فى مدينة أسيوط التى شقت طريقها فى السبعينات عبر هذه التجربة الرائعة الرائدة وقد اتسع أمامها مجال نمو هذا المشروع وظل العمل فيها قائما طوال هذه السنوات يحدوه التطوير الذى أطرده نماء دون توقف أو توان . ومن حصيلة هذا الانتاج الفنى الشعبى التشكيلى ، أرسلت مجموعات نوعية الى بعض المتاحف العالمية فى جنيف وباريس ولندن ، كما قمت بعرض بعض هذا الانتاج بالولايات المتحدة الأمريكية فى بعض المراكز الفنية الثقافية كما عرضت حديثا فى بعض الأندية والمكتبات العامة مصحوبا بالشرائح وكانت مثار تقدير بالغ من المسؤولين هنالك . وانتهزت فرصة عملى بمديرية التعليم بأسيوط فقدمت كتابا تحت عنوان « التصنيع الفنى لأخشاب البيئة » كمحاولة أولى أملا فى اضافة ما يجد فى هذا المشروع من تطورات فنية وثقافية ، وحبذا تعميم مثل هذه التجارب فى مختلف المواقع فهى سبيل عملى لنشر الوعى الثقافى والفنى والعمل من أجل انماء الفنون الشعبية وارساء قواعده على أسس علمية وطيدة .

١٠ - الحكمة المأثورة تقول : « الوقت كالسيف ان لم تقطعه قطعك » تلك حقيقة ثابتة

تعلن وزارة الثقافة (الهيئة المصرية العامة للكتاب)
عن جائزة

السيدة سوزان مبارك
فى أدب الأطفال

الجائزة الأولى : وقدرها ألف جنيه

ديوان شعر للأطفال يتضمن مالا يقل عن عشرين
قصيدة تصلح لأطفال ما بين الثامنة والثانية عشرة * على
أن يكون صاحبها دون سن الخامسة والثلاثين ، ولم يسبق
نشره .

الجائزة الثانية : وقدرها ألف جنيه

مجموعة قصصية للأطفال لنفس المرحلة العمرية ،
ويكون مؤلفها أيضا دون سن الخامسة والثلاثين ، وتتكون
المجموعة من عشرة قصص قصيرة ولم يسبق نشرها .

الشروط :

- ١ - الأشعار والقصص باللغة العربية الفصحى .
- ٢ - تراعى المقاييس الأدبية والفنية فى الأعمال المقدمة .
- ٣ - ترسل الأعمال الى الهيئة المصرية العامة للكتاب فى موعد
غايته أول أكتوبر عام ١٩٨٩ (مكتب رئيس مجلس
الادارة) .
- ٤ - تعلن نتيجة المسابقة فى معرض القاهرة الدولى لكتب
الأطفال (نوفمبر ١٩٨٩) .
- ٥ - تتولى الهيئة العامة للكتاب نشر الأعمال المائزة .

والله ولى التوفيق



تحليل فولكلورى

د. على محمد المكاوى

مقدمة :-

فطر الانسان على حب الاستطلاع والتشوق لمعرفة ما يخبئه له القدر . ولذلك فهو يتلمس كل السبل للتنبؤ بالغيب ، حتى انتشرت الوسائل المتعلقة بها . وتنوعت تلك الوسائل ما بين ضرب الرمل ، واستنطاق السودع ، وضرب المسدل ، وانزائرجه ، والاستخارة بالرؤية ، وبالقرآن الكريم . وقد اضطلع المنجمون بهذه المهام ليقدّموا للانسان اللاهث وراء المجهول كل ما يرضيه او يطمئنه على المستقبل ، او ينذره من ويلاتة ، او يحضه على اتيان فعل عاجى او وقائى . وهنا احتل المنجمون مكانة بارزة فى المجتمعات البشرية كلها ، وصاروا يتمتعون بنفوذ عال .

ونحاول فى هذا المقال توضيح اهمية التنبؤ بالمستقبل على خريطة المعتقدات الشعبية عامة ، والمعتقدات السحرية على نحو خاص . وسنعاننا فى هذا الصدد ان نتناول الوظائف التى يلعبها التنبؤ بالغيب فى الحياة الاجتماعية والثقافية ، والاشارة الى الاصل الاجتماعى له ، والسياق الاجتماعى الذى يحتويه ، مع استعراض لأبرز مجالات التنبؤ ومجاوره كالصحة والنجاح واسترضاء الأسلاف والأولياء الخ . ولكن تركيزنا الأكبر سيكون على موضوع « التنبؤ بنهاية العالم » كمثال

يجسد المعتقدات السحرية التنبؤية على المستوى الدولى . ونقدم فى النهاية تحليلا فولكلوريا لأسباب ظهور هذه التنبؤات وعوامل انتشار الاعتقاد فيها ، والظروف الاجتماعية المساعدة على ذلك ، ورد فعل الشعب ازاءها . وبالتالي نتعدد معاجتنا لهذا الموضوع الهام من خلال العناصر التالية :

أولا : لماذا أجرينا هذه الدراسة ؟

- ثانيا : التنبؤ بالغيب أهم المعتقدات السحرية وأعمها .
- ثالثا : وظائف التكهّن بالمستقبل فى الحياة الاجتماعية .
- رابعا : السياق الاجتماعى للتنبؤ بالمستقبل .
- خامسا : أبرز مجالات استطلاع الغيب .
- سادسا : « نهاية العالم » محور عالمى للتنبؤ .
- سابعا : تحليل فولكلورى للتنبؤات ومصيرها .

★ ★ ★

أولا : لماذا أجرينا هذه الدراسة ؟

تطالعنا الصحف اليومية على فترات متقطعة بأخبار يتنبأ فيها المنجمون بنهاية العالم فى أيام محددة . وتصور النبوة عن توقيت فلكى تتجمع عنده كل كواكب المجموعة الشمسية - فيما عدا عطارد - فى قوس على جانب واحد من الشمس (الكسوف) . ويشير هذا الوضع الفلكى مخاوف الملايين فى شتى بقاع الأرض . وتجد هذه الأخبار المثيرة صدى واسعا لدى عامة الشعوب لما تحمله من مخاوف ، وما تنذر به من هلاك للبشرية ، ودعوة للتضامن ونبذ الخلاف .

وتندرج هذه التنبؤات والتكهنات تحت فئة العمليات السحرية التى تمثل الجانب الأكبر فى المعتقدات السحرية . ولذلك فهى معتقدات تضرب بجذورها فى أعماق التاريخ البشرى والحضارى للإنسان . فقد استخدم المصريون القدماء - على سبيل المثال - هذه العمليات بقصد التنبؤ بالمستقبل واستطلاع الغيب . وفى هذا الصدد يقول هيرودوت : « استخدم المصريون التنجيم فى كشف طوابع الناس ، وتحديد حظوظهم . ولقد كان للمصريين فى أيامهم عقائد ، فمنها ما يكون طالع السعد ، كما أن منها ما يكون طالع النحس . كما يعزى الى المصريين أيضا اكتشاف هذه الأشياء باسم أى اله يسمى كل شهر وكل يوم باسمه » (١) .

ولا يقتصر التكهّن بالغيب على مصر القديمة ،

وانما يتعداها ليشمل المجتمعات القديمة والمعاصرة على حد سواء . فقد سادت هذه العملية السحرية بلاد اليونان والهند والصين وفارس والروم وغيرها . ولا تزال الشواهد التاريخية الثقافية تشير الى ذلك حتى وقتنا الراهن . وكذلك تسود المجتمعات المعاصرة كالولايات المتحدة ، وانجلترا ، والمانيا وفرنسا وإيطاليا . ومن ناحية أخرى فلم تزل هذه المعتقدات الشعبية السحرية باقية تعيش معنا فى مسالك حياتنا كلها ، ولم يطرأ عليها أدنى تغير سوى أنها تكتسب الطابع الدينى فى الغالب . لقد طبعها عصر الآلهة الفرعونية ، ثم اتخذت بعده الطابع القبطى ، وأخيرا اكتسبت المسحة الإسلامية . وفى النهاية حملت بصمات التكنولوجيا السائدة اليوم ، وتداخلت مع التقدم العلمى المعاصر (٢) .

ولعل فى هذا ما يفسر استمرار رسوخ هذه المعتقدات السحرية وازدهارها فى الوقت الحالى ، وظهورها على السطح عند أية نبوءة فى أى جانب من جوانب حياتنا الاجتماعية . وقد شد انتباهنا كثرة الأخبار المثيرة حول تكهنات المنجمين بنهاية العالم ، والصدى الشعبى الواسع الذى تحدثه على المستوى العالمى كله . وعندئذ حاولنا استقراء التاريخ الثقافى لمجتمعنا المصرى ، وبعض المجتمعات الأخرى ، لنستخرج منه المدونات الدالة على أمثال هذه التنبؤات ، ورد فعل الشعب تجاهها ، وبالتالي محاولة توظيف المنهج الفولكلورى ، والدراسات السابقة التى أجريناها

حول التراث الشعبي العربى . فى تناول هذه الظاهرة وتفسيرها . أضف الى ذلك أن دراسة المعتقدات الشعبية تمثل مطلبا علميا وقرميا من الدرجة الأولى ، ولذلك فهى جديرة بكل الاهتمام الأكاديمى الفردى والقومى على السواء .

★ ★ ★

ثانيا : المعتقدات السحرية والتنبؤ بالغيب :

تعد عملية التنبؤ بالمستقبل ، ومحاولة استطلاع الغيب وما يستخدم فيها من الأساليب والوسائل من أكثر العناصر الاعتقادية الشعبية انتشارا ، سواء فى الماضى أو فى الحاضر ، فى العالم القديم أو الجديد ، عند الشعوب البدائية أو المتقدمة . والملاحظ أننا نصف كثيرا من هذه المعتقدات بأنها لا تاريخية . بمعنى أنها لا تنسب الى مرحلة تاريخية معينة ، أو أنها من صنع فرد بعينه على نحو ما ننظر الى بعض منتجات الفن الشعبى . غير أننا ينبغي أن نتساءل عن تاريخها ، وظروف العصر الذى ظهرت فيه ، والمؤثرات التاريخية التى عدلت فيها . فهى معتقدات تتضمن النوع الانسانى العام (اللاتاريخى) ، وشرائع من الحضارة الفرعونية ، وأخرى من الحضارة القبطية ، وغيرها من الحضارة الاسلامية وغيرها من حضارات الشعوب الأخرى التى اختلط بها المصريون على طول تاريخهم كالعبريين والفرس وغيرهم .

والواقع أن التنبؤ بالمستقبل يحتل موقعا متميزا على خريطة التراث الشعبى بصفة عامة ، والمعتقدات الشعبية بصفة خاصة . والدليل على ذلك هو التنوع والتعدد الواضح فى الأساليب والوسائل المستخدمة من ناحية ، وفى الوسيلة الواحدة فى المجتمعات المختلفة من ناحية أخرى . فهناك وسيلة « ضرب المندل » لاستطلاع الغيب التى تسود مجتمعات العالم مع اختلاف بسيط فى الشكل أو الأداة السحرية المستخدمة . ففي مصر يضرب المندل باستخدام الفنجان ، وفى نيوزيلاند بنقطة دم ، وفى أمريكا بكسرة بلورية ، وبالمحبرة فى الهند ومصر ، وبسلطانية عند هنود أمريكا ، وببركة ماء pound فى ايطاليا . . . الخ (٤) . كذلك فهناك وسيلة « ضرب الرمل واستنطاق الودع » ذات الانتشار الواسع ، وتستخدم

لاستكشاف خطوط المستقبل حول الزواج ، ومكان الإقامة ، والعمل ، والانجاب وهلم جرا . ومن الوسائل الأخرى لاستطلاع الغيب « الزائرجه » (٥) ، وفتح الكتاب وقياس الأثر ، وقراءة الكف ، وفتح الكوتشينه ، وقراءة القورة (الجبهة) ، والمسبحة ، والاستخارة بالقرآن الكريم ، وبحبات السبحة ، واستحضار الأرواح (٦) ، واللجوء الى الأولياء الأحياء وبعض الأشخاص الموصوفين بالبركة والمكاشفة .

والملاحظ على هذه الوسائل والأساليب التنبؤية أنها تمثل محورا تدور حوله مجموعة هائلة من الموضوعات الاعتقادية ، كما أنها تستقطب قدرا كبيرا من العناصر التراثية الشعبية . وبالتالي يمكن القول بأن عمليات التنبؤ بالمستقبل تتخلل معظم موضوعات التراث الشعبى ، وترتبط بالموضوعات الاعتقادية منه على نحو أو آخر . بالإضافة الى أنها تلعب دورا بارزا فى الحياة الاجتماعية لأى مجتمع بشرى . وهذا ما سنوضحه فى الفقرة التالية :

★ ★ ★



ثالثا : وظائف التنبؤ بالمستقبل فى الحياة الاجتماعية :

لعل أولى الوظائف الاعتقادية الهامة للتنبؤ بالمستقبل ، تتمثل فى تعيين أوقات السعد ، وحساب الموالييد لتحديد الأبراج وال مراتب والطباع ، وبالتالى تحديد درجة الوفاق فى الزواج (٧) . وقد اكتسبت هذه الوظيفة أهميتها من أهمية الاختيار للزواج ، وطبيعة هذا النظام واستمراره مدى حياة الشخص . ولذلك يلتمس المقبل على الزواج كل السبل للتنبؤ بمسار حياته الزوجية المستقبلية . أضف الى ذلك أن الزواج ذاته نظام يحظى باحترام المجتمع وإقراره ، باعتباره الوسيلة الوحيدة المشروعة لتكوين أسرة .

ومن ناحية أخرى يلعب التنبؤ بالمستقبل دورا تكميليا وحيويا آخر فى نظام الزواج والضبط الاجتماعى . فاذا اعترضت بعض المشكلات العسيرة والتوترات الدائمة الحياة الزوجية ، حدث الانفصال المؤقت بين الزوج والزوجة (*) . فتلجأ بعض الزوجات فى الريف المصرى لعملية « فتح الكتاب » عند أحد المشايخ للتنبؤ بالحل . وهنا ينفذن وصايا الشيخ (الساحر) ، ويعدن الى أزواجهن ويعشن معهم فى انسجام واستقرار . وفى مثل هذه الحالات نقف على الدور الوظيفى الهام للتنبؤ بالمستقبل فى إعادة التآلف بين الزوجين المنفصلين ، والمحافظة على استقرار الأسرة وتكاملها (٨) .

وهناك وظيفة لانعدم شواهدا وجدواها فى حياتنا الاجتماعية يضطلع بها التنجيم ، ألا وهى الكشف عن المسروقات من خلال ضرب المندل ، وفتح الكتاب ، وضرب الرمل والودع . ويدل أحمد أمين على هذه الوظيفة بقوله : « شاهدت مرة مندلا لظهار سارق شيئا فأتى صاحب المندل بطفل فى نحره السابعة أو الثامنة واختساره بواسطة رسم كفه . فهم يعتقدون أنهم اذا كان رسم كفههم يقرأ ٧١ و ١٧ ، كان الأطفال أقرب الى نجاح المندل . وبعد أن أحضر صاحب المندل الطفل ، صب فى يده اليمنى نقطا من زيت مع إطلاق البخور . » (٩) . وفى نفس الصدد يسوق وليم ولين W. Lane مثالا آخر عن حادث سرقة منزل القنصل

الانجليزى بمصر فى عام ١٨٣٥ . حيث استدعى القنصل ساحرا مغربيا شهيرا ليكشف عن السارق . وحضر الساحر وقال انه سيبين صورة اللص . بحيث تبدو كاملة لآى صبي دون البلوغ . فضرب المندل ، وكشف الصبي عن السارق فاعترف بجريمته أمام القنصل (١٠) . وقد وقف كاتب هذه السطور على أدلة عديدة تؤكد هذه الوظيفة التنبؤية فى الكشف عن المسروقات ، والتعرف على السارق ، والمكان الذى خبأها فيه (١١) .

ومن ممارسات التنجيم عند شعوب داهومى واليوروبا Yoroba والأشانتى Ashanti فى غرب أفريقيا ، وفى الهند والبرازيل وكوبا ، يتضح لنا الوجه الوظيفى للتنبؤ بالمستقبل . ففي المجتمع الهندى على سبيل المثال يتمتع المنجمون بنفوذ بالغ . فلا بد قبل اتمام عقود الزواج أن يتلوا أدعيتهم ويرتلوا تعاويذهم (١٢) ، كما ينبغى على الناس أن يستشيروا المنجمين حول القرارات الهامة ، بعد أن يستطلعوا رأى النجوم بوسائل التنجيم المختلفة . وبعض هذه الوسائل يرتبط بالآلهة المحلية وباستخدام القصص الأسطورية الخارق والقصص الخيالى لأيجاد الحلول ، واقتراح القرابين التى ينبغى على العملاء تقديمها عند استشارة العراف . كما فى غرب أفريقيا مثلا . وقد يرتل العراف المتنبيء مئات الأبيات من الشعر ، ويحكى النص قصة تقليدية ، أو قصة تنطبق على موقف عميله الذى يتقص شخصية أسطورية أو شخصية أحد الحيوانات الواردة فى القصة (١٣) .

ويستند التنجيم الى الاعتقاد بأن للنجوم والكواكب والأجرام السماوية أرواحا ونفوسا وعقولا ، كما يعتمد على الرمزية Symbolism المباشرة ، وبالتالى على التداعى association والمماثلة . وتوافر هذه الأسس فى القصص الشعبى والتراث الشعبى وهنا تتجلى معالم الدور الوظيفى - فى غرب أفريقيا - فى العمل على استمرار حصيلة ضخمة من القصص والأشعار فى حالة تداول دائم . وبذلك يمكن القول بأن مهنة التنجيم من المهن الخاصة التى تحافظ على التراث الشعبى ، شأنها فى ذلك شأن مهنة « المسحراتى » و « الحانوتى » ، والداية (القابلة) . الخ (١٤) .

وتتشابه قسمات موقف عملاء عرافي داهومي مع موقف المزارعين الأمريكيين في اللجوء الى العرافين للمصـول الى ما يحتاجونه ويبحثون عنه . فأبناء داهومي يبدأ بهم باحالة مسئولية القرارات الى آلهتهم المحلية ، تماما كما يجد المزارعون الأمريكيون سكينتهم عندما يلجأون الى « سحرة الماء » ، ينشدون مساعدتهم في مجابهة الأزمة المشعوذة بالقلق النفسى . وقد أوضح هذه الوظيفة هيمان Ray Hyman ، وايفون فوجت Evon Vogt فى دراستهما حول « البحث عن الماء بالسحر فى الولايات المتحدة » (١٥) . وفى منطقة ثقافية أخرى - بولونيزيا Polynesia - توجد طائفة أخرى من الأساطير الخرافية التى تدعم عملية التنجيم أيضا . ويصف لنا وليام ليسا W. Lessa طريقة التنجيم فيها ، حيث يقوم العراف بحساب العقد التى يكونها من خصوص أشجار النخيل أو جوز الهند . ويضعها فى يده أو على حصيرة ، ويربط بين كل زوج من الأرقام الناتجة عن ٢٥٦ من التوافق الممكنة فى عملية العد ، وبين أسماء بحارة أسطوريين خرافيين خلقهم الاله سوبونيمى Supunemen وعلمهم فن التنجيم ، فعلموه بدورهم لأناس معينين من أبناء الجزيرة .

أما الوظيفة الأكثر انتشارا وثراء بين وظائف التنجيم ، فهى تتمثل فى اـطلاع بتقديم تفسيرات للأزمات التى تنزل بالانسان كالمريض والكوارث . ففي بعض المجتمعات التى تسودها عبادة الأسلاف ، يوجد الاعتقاد بأن أرواح الأسلاف تقوم بدور خطير فى حياة الأحياء . فأسلاف الشخص نفسه ، من بدنته أو عشيرته . قد يستاءون من سلوكه غير اللائق ، فينزلون به المرض أو بوار المصـول . كما يسود مفهوم آخر خلاصته أن الحياة الطيبة والصحة الجيدة والحظ الحسن ، تسير كلها فى خط مستقيم يتقدم للأفضل دائما ، طالما اجتنب الانسان الشرور (١٦) . أما اذا هو ارتكبها وأتى الفواحش ، فان المرض يحل به ، وتصيبه سائر الملمات . وهنا يتبلور دور التنجيم فى تفسيرها ، والتوصية بسلوك علاجى معين ، والالتزام بسلك وقائى آخر .

وفى مجتمع اليوروبا بغرب نيجيريا ، طور

أبنائه نسقا فلسفيا ملموسا ينظر الى المرء على أنه يتفاعل باستمرار مع كائنات وقوى روحية رئيسية . ولذلك صار للأسلاف والآلهة والأرواح الخاصة بالمكان والنباتات والحيوانات تأثير على الوجود الحاضر (١٧) . وبالتالي فهى قادرة على أن تتعامل وتعالج ببراعة مع ما تتمتع به من مميزات . فالانسان فى اليوروبا يجد نفسه فى بؤرة شبكة العلاقات الروحية والشخصية ومن ثم يعنى تماما بالجاذبية الشديدة لأسلافه ، وينبغى عليه تقديم الولاء والطاعة لهم ، وتوقيهم وحفظ أسمائهم . فهو أذن يعيش الاستمرار بين الماضى والحاضر ، وبين الحياة والموت . فالأسلاف والآلهة كلاهما معا يتخللان ويوجهان شئون أنسالهم ، وما على الأنسال الا ارضائهم وزيارتهم أضرحتهم .

ومن ناحية أخرى تسود النظرة الى الكسالى والمرضى على أنهم مصدر للحقد واللعنات التى ينزلونها بالأصحاء والناجحين فى حياتهم العملية ، مما ينشر الكراهية والشر فى المجتمع اليوروبى . ولهذا تطور نظام الايـفا النبوى

Oracular System of IFA

كما يمارسه المنجمون العالمون بالغوامض . وكذلك فقد طوروا العمليات البسيطة التى كانت تستخدم لاستجلاء المصير (١٨) . وعلى رأس هؤلاء يأتى البابالوا Babalowa ليفسر التنبؤات لكل سائل ، وينطق بنتائج التنبؤ ، وينصح بما ينبغى فعله وما يجب تركه ، فتعود المشاعر الطيبة والعلاقات الوثيقة مرة أخرى بين الجماعة .

ويقدم التنجيم فى بعض المجتمعات الافريقية تفسيرات شتى لأسباب المرض المزمن ، والأزمات الطاحنة التى تلم بالناس ، وتاويل الكوارث المهلكة . فالعراف يؤكد لهم أن مرد المرض اما راجع الى غضب روح أحد الأسلاف ، أو كراهية المشعوذين وبالتالي فالشعوذة وراء الاصابة بالمرض (١٩) . وعلى الجانب الآخر يقوم العرافون بالتنجيم العلاجى للمرض فى مجتمع نيجيريا على سبيل المثال . حيث يتنبأون بأسباب المرض ، ويستشيرون أرواح الأسلاف حول كيفية البر منه ، علاوة على أنهم يقدمون العلاج النفسى للمرضى (٢٠) . وتحصر تنبؤات هؤلاء العرافين

اسباب المرض فى سوء الحظ أو نقمة أحد الأسلاف أو التأثير الروحى للأحياء أو تأثير المونى على الأحياء أو غضب الآلهة .

والمهم فى هذا الشأن أن التنجيم يضطلع بأكثر من وظيفة فى مجتمع بولونيزيا . فهو يقدم المشورة بخصوص أية واقعة مهمة مثل صيد السمك أو بناء منزل ، أو القيام برحلة ، أو المرض أو الوقوع فى حب ، أو اعتناق المسيحية ، أو حتى اختيار الحلفاء فى الحرب ، وطلب الأمن من أخطار العواصف (٢١) وبالتالى فإن الرقوف على السور الوظيفة للتنبؤ بالمستقبل . يتسنى بوضوح من خلال تفحص الأساليب المختلفة التى يؤدى التنجيم وظيفته فيها فى سياق العلاقات الاجتماعية . إذ أن هذا السياق هو الذى يوضح طبيعة المعتقد الشعبى ومنطقه الذاتى ، ويميزه كظاهرة اجتماعية تختلف عن الظاهرة الفردية ، من خلال إطارين محددين هما سياق التنظيم وسياق المعنى (٢٢) . وهذا ما سيتضح فى الفقرة اللاحقة .

★ ★ ★

رابعاً : السياق الاجتماعى للتنبؤ بالمستقبل :

لا شك فى أن تناول السياق الاجتماعى للتنبؤ بالمستقبل يتضمن الإشارة التفصيلية الى الاطار الاجتماعى العام الذى تحدث من خلاله ، وتلبى حاجة ملحة فيه ، وتضطلع بعدد من الوظائف الحيوية بداخله . وهذا يستلزم السؤال عن المصادر الاجتماعية لممارسات التنجيم ، وتبادلها وانتشارها فى المجتمع ، ووجهات النظر المطروحة لتفسيرها (٢٣) . اننا نلاحظ تبايناً فى التفسير بين الاتجاهات النفسية التى تركز على الجنس ، والاتجاهات الاجتماعية التى تركز على طبيعة البناء الاجتماعى وخصائصه . ومن القضايا الهامة المطروحة فى هذا الصدد ضرورة البحث عن سبب انشمار الاعتقاد فى التنجيم فى أنماط معينة من المجتمعات ، وعوامل نموه وازدهاره فيها ، ودواعى انتشاره فى طبقة أكثر من غيرها .

والواقع أن ممارسات التنجيم التى يزاولها العرافون والمشعوذون لا تصدر من فراغ ، وانما تلبى حاجة تفرق المجتمع وتقضى مضاجع أبنائه (٢٤) . فهناك اذن أبنية من المجتمعات

تدفع بهذه الممارسات الى الوجود ، وتتعهدها بالرعاية حتى تحقق أغراضها . ويمكن بالتالى الإشارة الى المصادر الاجتماعية الدافعة الى التنجيم والعرانة على النحو الآتى :

١ - العداء النوعى بين الذكر والأنثى :

يحدد الوضع الاجتماعى للمرأة فى المجتمع ، واتجاه الرجل نحوها ، مدى لجوئها الى الشعوذة والتنجيم للتأثير على الرجل ولتعويض وضعها المتدنى . ويسود الاعتقاد فى مناطق أفريقية عديدة بأن المرأة أكثر ممارسة للشعوذة ولجوءها الى السحر من الرجل ، علاوة على قصر هذه الممارسات الاعتقادية عليها فى مناطق أخرى . وفى الوقت الذى تؤكد فيه المجتمعات على هيبة الذكور ، وتركز على طقوس التكريس ، فانها تعزل المرأة وتنسب اليها الشرور وممارسة الشعوذة (٢٥) . وبالتالى يظهر العداء بين النوعين ، ويدعمه الاعتقاد بأن النسوة يتحالفن مع الشيطان ، ويقمن بالتنجيم والتنبؤ بالمخبوء من الأحداث السرية الخطيرة . ويشير لويس Lswis الى أن المرأة - فى شمال أفريقيا - تستخدم تسخير الأرواح لممارسة الضغوط على الرجل ، والحصول على السلع التى يرفض شراءها لها مثل القبعات العربية المطرزة ، والملابس والمنسوجات الجديدة (٢٦) .

٢ - ضغوط القرابة :

تعد ضغوط القرابة ، والغيرة العائلية مصدرين اجتماعيين للجوء الى التنجيم وكشف الغوامض . فالشخص المضار أو المريض يجار بالشكوى من أناس يظن أنهم يكرهونه ، وأن لديهم أسباباً معقولة لكرهه ، أو يتهم أناساً لا يثق فيهم . وقد يذهب المريض الى المنجم ليحدد له من الذى سبب له المرض . ومن ناحية أخرى يعرف المدعوغ أن السبب هو الأفعى ، ولكنه يسأل المنجم مرة أخرى عن ساقها اليه بالذات لكى تلدغه (٢٧) . ومن خلال ربط السبب الظاهر بالنتيجة ، ينتهى الى أن السحر والشعوذة هما المصدر الأساسى . وفى هذا الصدد أجرى ماكس مارويك Max Marwick دراسة كمية على نماذج اتهامات الشعوذة بسيوا Cewa بزامبيا ، وخلص الى أن

ما يقرب من ٧٠٪ من اجمالى الاتهامات كانت توجه ضد أشخاص ذوى علاقة وثيقة بصاحب الاتهام . وحوالى ٧٩٪ من الاتهامات مصدرها الشجار (٢٨) . والملاحظ أن معظم تلك الاتهامات لم توجه الا بعد التنجيم واستشارة العراف .

٣ - المجتمع المضطرب :

تذهب بعض النظريات الاجتماعية الى أن المجتمع الذى يسوده الاعتقاد الجازم فى الشعوذة ، ويشهد تغيرا اجتماعيا سريعا ، فإن الاتهام بممارستها واللجوء الى العرافين بسببها يعد عرضا وبائيا من أعراض التغيرات السريعة . وفى هذه الحالة تعمل المعتقدات والممارسات السحرية على العصف بالأجزاء النخرة من البناء الاجتماعى ، وتلقى الضوء على الأجزاء الصلدة لكى تستخدم فى أعداد وتطوير الأجزاء الجديدة (٢٩) .

٤ - البحث عن كبش فداء :

وهنا يمثل هذا المصدر حاجة المجتمع الماسة فى ذلك مثل الأفراد تماما . ولا مفر اذن من البحث عن كبش فداء يلقى عليها تبعات أخطائه ، وتوتراته الداخلية . فالمريض يستشير العراف ليحدد له من الشخص الذى تسبب فى مرضه . والفاشل يلجأ للمنجم ليفسر له أسباب فشله ، ويحدد له هوية أعدائه الذين سدوا أمامه طريق النجاح وهكذا . فالتنجيم بهذا الشكل حاجة صادرة عن المجتمع ذاته ويعكس ما يعتمل تحت سطحه من تفاعلات .

خامسا : أبرز مجالات التنجيم :

لعل مضمون هذه الفقرة ، وردت بعض أفكاره الأساسية ضمنا فى الفقرات الأربع السابقة . ولكن تناولنا اياها هنا يستهدف إبراز أكثر مجالات التنجيم شهرة وانتشارا فى المجتمعات الانسانية . والواقع أن هذه المجالات متنوعة وتباين بحيث يمكن القول فى النهاية بأنها ترتبط بالكيان الانسانى منذ أن يولد المرء هنا ، حتى وفاته (دورة الحياة) . فهى اذن ترتبط بأول المجالات ، وهو التنبؤ بنوع المولود (ذكر

أو أنثى) ، ونوع المهنة التى سيكتسبها ، أو التعليم الذى سيحصل عليه ، وزواجه ، وعلاقته بأسلافه وبسائر أعضاء جماعته القرابية ومجتمعه المحلى . وعلاقته بأدوات ووسائل ونمط الانتاج (الرعى - الصيد - الزراعة - المحاصيل - الدواب الصناعة - التبادل ... الخ) . ثم التنبؤ بالأحداث الشخصية ومعالجتها (كالمرض والأزمات والنزاعات والتوترات والسرقات ... الخ وطرق مجابقتها) ، وكذلك ما يتعلق بالحياة العملية من نجاح أو فشل ، وتحالف وتنافر ، ونوع المكانة الاجتماعية المترتبة على كل ذلك .

وإذا كانت هذه المجالات تمثل علاقة الانسان فى الأسرة والمجتمع المحلى والمجتمعات المجاورة ، الا أن هناك علاقة أعلى من ذلك بكثير ، وهى علاقته بالعالم فوق الطبيعى ، وما يتضمنه من من ظواهر وكائنات ووجود وغيبيات لا يدرك كنهها ولا يلمسها بشكل مباشر . وفى هذه الحالة بالذات يزداد الاهتمام بالتنجيم والانشغال بمستقبل علاقة الانسان بعالم السماء واسترضائه . ولذلك تتضح لنا دواعى وجود الكهنة والعرافين والمشعوذين والسحرة عموما ، وطبيعة الدور الذى يضطلعون به فى تحديد معالم هذه العلاقة البشرية بالعالم فوق الطبيعى ، وأساليب تحسينها وتطويرها لصالح الانسان ، ووسائل اتقاء الشر ودفعه . ويمثل الخوف من نهاية العالم ودماره محور الدور الذى يلعبه المنجمون والوسطاء الروحيون بين الانسان والعالم الفوقى . ومن ثم تكثرت ممارسات الاسترضاء وأفعال التزلف .

ولكننا نستطيع الاقتصار على الموضوعات الرئيسية فى التنجيم ، بحيث تكون ممثلة لمجالاته الأساسية بقدر الامكان . وهنا نشير الى المرضى (الأحداث الشخصية) ، والنجاح (الحياة العملية) ، والزواج (الحياة الاجتماعية) ، ونهاية العالم (الضبط واعادة الانسجام مع العالم فوق الطبيعى) . وفيما يلى تفصيل لما نقول .

١ - أما بالنسبة للمرض : فقد سبق

الإشارة الى أن المرضى - فى كثير من المجتمعات الافريقية - يلجأون الى العرافين للتحقق من سبب المرض ، والتأكد من الوسيلة العلاجية المناسبة ،

والحصول على بعض الطرق الوقائية المفيدة لابطال
مفعول السحر الضار Sorcery وبالتالي دفع
المرض . ومن ناحية أخرى يقدم التنجيم للمرضى
- فى جزيرة يولونيزيا مثلا - المعلومات الأساسية
المطلوبة عن سبب لهم المرض ، ومن ثم تحديد
نمط الاستجابة نحوه . وفى مجتمع اليوروبا
يفسر المنجمون الأمراض العضوية والعقم والعنة
باعتبارها أحد الحظوظ السيئة التى تصيب
الانسان نتيجة تقصير فى حق الأسلاف ، أو
سلوك غير مرغوب فيه ، أو الاساءة الى الأوريشا
Orisha (٣٠) . وعلى ذلك يتشابه نمط
السبب - الذى يكشفه المنجم - مع نمط أسباب
نزول الكوارث والأزمات الأخرى بالانسان .

٢ - النجاح فى الحياة العملية : تمثل الحياة
العملية لأى انسان مجالا خصباً للمعتقدات
التنبؤية بالمستقبل ، ولامحبه ، وما يخبئه له
القدر من نجاح أو فشل . ولذلك يزداد شغف
هذا الانسان بالتعرف على أى شئ لاحق فى
حياته ، وأى مسعى مستقبلي مستور . فالطالب
يلجأ لعملية « دوران المصحف » ليلمس منها
ما ينبئ بنجاحه أو رسوبه فى الامتحان . كما
قد يلجأ لأحد الأولياء الأحياء لاستكشاف نتيجة
العام الدراسى ، أو يقصد أحد السحرة ليتكهن له
بمصيره فى الامتحان . والتاجر يلجأ الى أهل
البركة للاطئنان على تجارتهم ، ومدى رواجها أو
بوارها . والملاحظ فى أيامنا هذه انتشار كتب
المنجمين فى بداية كل عام حول طوابع العام
الجديد لكل الابراج معا فى كتاب واحد ، أو
تخصيص كتاب مستقل لكل برج على حدة .
وتلقى هذه الكتب رواجاً كبيراً ، وتسعى فئات
عديدة لاقتنائها وقراءتها . أضف الى ذلك أن
الباب اليومي فى الصحف ، وفى المجلات
الأسبوعية والشهريّة (خطك اليومي والاسبوعى)،
ينجذب اليه جمهور كبير من القراء ، ويتلهفون على
قراءته . ولا يخفى علينا ما تمارسه هذه الأبواب
على قرائها من بعض التأثير فى حياتهم العملية .

٣ - ازواج (الحياة الاجتماعية) : تحتل الحياة
الاجتماعية موقعا متميزا على خريطة التنجيم .
ويأتى الزواج ، والاختيار له على رأسها . علاوة
على أن ما يترتب على الزواج من نتائج ومشكلات ،
تتطلب استشارة العرافين حول أسبابها وعلاجها ،

والوقاية منها . والواقع أن هؤلاء العرافين
حريصون من ناحية أخرى على تحسس الشئون
الاجتماعية فى المجتمع المحلى . ففى مجتمع سيوا
بزامبيا ، تؤكد دراسة ماكس مارويك على أن
العرافين يحرصون على معرفة أنماط الصداقة
والقراية ، ويقفون على كل أنواع الغيرة والتناعب
عن كتب (٣١) . وفى هذه الحالات حينما
يستشيرهم أبناء سيوا ، فانهم يشيرون الى
تقصيرهم فى القيام بالطقوس ، أو التقاعس
والتقصير الأخلاقى . كذلك يوجد فى بعض
المجتمعات الأفريقية الزواج الخارجى ، مما يزيد
من مشاعر الغيرة بين الأزواج والزوجات ، ولكن
الالتهامات حالتند توجه الى الزوجات الأجنبية
عن المجتمع . ففى حالة موت طفل مثلا ، يقال ان
شخصا ما قتله . ويستشار العراف ، وسرعان
ما يوجه الاتهام الى الزوجة الأجنبية أو
الحماه . (٣٢) . وفى المجتمع الهندى يتمتع
المنجمون بنفوذ عال هناك . فلا بد أن يستشيرهم
الناس فى كل الأمور الهامة وأهمها الزواج
بالتأكيد ، اذ يتحتم أن يتلوا أدعيتهم وتعاويزهم
قبل اتمام عقد الزواج (٣٣) . ولا يصح العقد
أو يكتمل الا بعد استطلاع رأى النجوم بوسائل
التنجيم المختلفة .

٤ - نهاية العالم : إعادة الانسجام مع العالم
فوق انطبعي : تجدر الإشارة الى أن الانسان
لا يملك سيطرة على العالم فوق الطبيعى ،
ولا قدرة له على اخضاعه . ومرد ذلك الى عجزه عن
ادراكه وتفسيره . فهناك سماء وأبراج لا يلم
جوهرها ولا يستطيع السيطرة عليها أو ضبطها
كالرعد والبرق والزلازل والمطر والبراكين
والكسوف والخسوف وغيرها . اذن فهذا العالم
المجهول والمثير يحير الانسان تارة فى تفسيره ،
ويربكه تارة أخرى من خشيته ، ويملؤه رعبا من
الاقتراب منه . وبهذه الطبيعة المعقدة ، لا يملك
الانسان ازاءها الا الاسترضاء حيناً ، والخضوع
حيناً آخر ، وتكون وسيلته فى هذين المسلكين
هى استشارة العرافين ، واللجوء الى المنجمين ،
والآلهة والمعبودات المحلية . والملاحظ أن هذه
الممارسات والمعتقدات السحرية تحقق لممارسيها
وأصحابها الانسجام مع العالم فوق الطبيعى ،
والسلاسة فى التعامل معه ، والأمان النفسى ازاء
مفاجآته . وتصدر بين الحين والحين تنبؤات

المنجمين حول نهاية العالم . وإذا كانت تنبؤاتهم راجعة الى حسابات فلكية - كما يؤكدون - الا انها تصدر أحيانا عن حفيظة واستنكار لأنماط الحياة السائدة ولعلاقة الانسان بالقوة فوق الطبيعية وعالم الغيب . وبمعنى آخر تتضمن هذه التنبؤات محاولات إعادة التوازن المفقودة بين عالم الأرض وعالم السماء ، واصلاح العلاقة بين العالم الظاهر والعالم الباطن . وهذا ما سنوضحه في الفقرة التالية .

★ ★ ★

سادسا : نهاية العالم : نبوءة عالمية :

تحمل الصحف وبعض الدراسات التاريخية والثقافية تنبؤات وأخبارا مثيرة عن نهاية العالم ، يتنبأ بها المنجمون في كل المجتمعات البشرية بلا استثناء . ولذلك احتل المنجمون مكانة بارزة في البلدان المتخلفة والمتقدمة على حد سواء وعلى سبيل المثال ، يوجد في انجلترا وحدها ألفان منهم ، لا يحصى دخلهم ، ويقدر عدد عملائهم المنتظمين بما يزيد على المليون عميل . وفي الولايات المتحدة اتضح أن هناك ما يزيد على ألف ورقة من أعمدة التنبؤات يقرأها عشرون مليوناً من القراء وتوجد نفس الظاهرة في ألمانيا وفرنسا وإيطاليا وغيرها .

وقد حاولنا حصر هذه التنبؤات التي توقعها المنجمون حول موعد نهاية العالم ، بقدر ما استطعنا . ولا شك أن هناك تنبؤات أخرى عديدة صدرت عن منجمين آخرين في بلدان وأزمان أخرى ، ولكننا نعجز عن حصرها جميعا ، وربما تناح الفرصة مستقبلا لتحقيق هذه الغاية . أما ما وقع تحت أيدينا منها فقد رتبناه في تسلسل تاريخي بالتقويم الميلادي ، في حين اعتمدنا في تحديد السنوات الميلادية المقابلة لسنوات التاريخ الهجري ، على أطلس التاريخ الاسلامي (٣٤) . وسنعرض لهذه التنبؤات كما جاءت في مصادرها .

١ - يذكر ابن اياس في حوادث عام ٧٥٨ هـ - (١٣٥٦ - ١٣٥٧ م) أنه « في شهر رجب . هبت رياح عاصفة من جهة الغرب حتى أظلم الجو ظلمة شديدة . ومن قوة ما ثار من الرياح ، قلعت عدة أشجار من الغيطان ، وتساقطت أماكن

كثيرة من داخل القاهرة . واستمرت تلك الرياح ثائرة من اشراق الشمس الى نصف الليل ، حتى ظن الناس أن القيامة قد قامت . وصار يودع بعضهم بعضا ، ثم بعد ذلك أمطرت السماء مطرا غزيرا ، وسكن الريح وأسفر النهار » (٣٥) . والجدير بالذكر أن هذا الحادث ليس نبوءة منجمين ، وانما هو واقعة فعلية - كما يرويها ابن اياس - وتكشف عن نبوءات سابقة بقيام الساعة ونهاية العالم . ولذلك ساد الظن - على حد قوله - بأن القيامة قد قامت . أضف الى ذلك أن هذا الحدث وذاك الظن ، قد مهدا السبيل أمام ظهور نبوءات أخرى تالية ، وانتشار المعتقد على مستوى الجماهير الشعبية العريضة آنذا .

٢ - وفي أحداث عام ٩٢٨ هـ - (١٥٢١ - ١٥٢٢ م) يذكر ابن اياس أيضا أن شخصا منجما قال : « ان في يوم الجمعة من شهر ربيع الآخر عام ٩٢٨ هـ يشور على الناس رياح عاصفة ، وتقع زلزلة عظيمة حتى تسقط منها الدور ، وتقبض الناس وهم في صلاة الجمعة . فانتشرت هذه الشائعة في القاهرة ، وانطلقت السنن الناس بذلك قاطبة ، فاضطربت القاهرة لهذه الاشاعة ، وصار الناس يودع بعضهم بعضا . وباتوا تلك الليلة على وجل ، فلما أصبحوا وجاء وقت صلاة الجمعة ، ودخلت الناس الى الجوامع ، فصلوا وعلى رؤوسهم الطير . فلما قضيت الصلاة ، وخرج الناس من الجوامع ، وصار لهم ضجيج ، وهم يهتفون بعضهم بعضا بالسلامة ، ويصمسون بعضهم . وخمدت تلك الاشاعة التي لا أصل لها » (٣٦) .

٣ - وفي النبوءة الثالثة للمنجمين بنهاية العالم « أشيع في الناس بمصر أن القيامة ستقوم بعد يومين اثنين في عام ١٧٣٤ م . . . وراج هذا الكلام حتى في القرى والارياف . وودع الناس بعضهم بعضا ، وكان يقول المرء منهم لصاحبه : بقي من عمرنا يومان . . . وانقسم الناس فريقين لجأ أولهما الى اللهو والحظ والخروج الى الغيطان والمتنزهات ليتزود من الدنيا بآخر متعة ! وثانيهما لجأ الى الابتغال والصلاة ، يستغفر الله من ذنبه » (٣٧) . ويعلق محمد عبد الغنى حسن على هذه النبوءة بقوله بأن الفريقين صدقا الاشاعة ، ووقع صدقها في نفوسهم ، واستدلوا

على صدقها بقول أصحاب الجفور والزائرات من اليهود والأقباط . فلما فات اليومان ولم تقم القيامة - كما كانوا يتوقعون - انتقلوا الى القول بأن السيد أحمد البدوي وإبراهيم الدسوقي والامام الشافعي تشفعوا في ذلك ، وقبل الله شفاعتهم . وفي لحظة سريعة يعلق الأستاذ عبد الغنى على هذه النبوءة قائلا : « ولعل المجتمع المصرى كان يتسلى من الظلم المحدث به ، والضيق الواقع عليه بأمثال هذه الخرافات والحزبلات ... » (٣٨) . وفي هذا التعليق الموجز تكمن معظم الأسباب الاجتماعية للظلم ، وموقف الشعب وتراثه تجاهه .

٢ - يسوق الباحث الألماني كلونزنجير Klunzinger نبوءة تنبأ بها المنجمون في مصر في عام ١٢٠٠ هـ - (١٧٨٥ - ١٧٨٦) ، بأن نهاية العالم ستكون خلال هذا العام الهجرى (٣٩) . وكانت تنبؤاتهم محل اعتقاد وتصديق الكثيرين من المصريين . كذلك فقد ذكروا عدة أمارات على قيام الساعة ، ومنها زيادة العصيان والاباحية ، وتغلب الشر على الناس ، واندلاع الحرب بين كل واحد والآخر ، وازدياد موجات المجاعة والقحط . وقد غلف المنجمون هذه النبوءة بالغلاف الاسلامى ، وتلك طبيعة المعتقد الشعبى ، حيث اعتبروا أن الحرب الدائرة آنذ علامة دالة على قرب فناء العالم . وأن السلطان سوف يطرد من القسطنطينية عاصمة الخلافة الاسلامية ، ويتخذ مصر مهجرا له . وحينئذ يأتى المهدي المنتظر كما يتضح من حساب مقابل الحروف الأبجدية لاسمه وهو ٤٢٥٣ . وتكتمل النبوءة بتآخى المسلمين والمسيحيين ، ثم ظهور المسيح الدجال لينشر الشك والشقاق . ولكن الوقت لن يمهل ، لأن المسيح الحقيقى يقترب من الظهور . وبعد ذلك سوف يفنى المسلمون كلهم بالطاعون وبغيره من الأمراض الأخرى . ولن يبقى على قيد الحياة الا المسيحيون ، وهؤلاء سيموتون بنورهم فى النهاية ويسود الخراب الأرض .

النبوءات التى يقدمها المنجمون ليست الأولى ولا الأخيرة ، وانما هى توقعات سبقتها وستتلوها نبوءات أخرى عديدة . ومرد ذلك الى ما يتمتع به المنجمون من شهرة وتصديق ، ولجوء الناس اليهم فى أهم الموضوعات وأعتقد المراقف .

٥ - والنبوءة الخامسة صدرت من الهند ، حيث يسود التنجيم هناك بشكل واضح ، ويضطلع بأكثر من وظيفة فى الحياة الاجتماعية . وعلى هذا يتمتع المنجمون هناك بمكانة اجتماعية مرموقة . وقد تنبأ هؤلاء بأن نهاية العالم ستكون فى اليوم الخامس من شهر فبراير عام ١٩٦٢ (٤٠) وهنا عم الذعر ، وساد الهلع بين انهنود ، وبذلوا أقصى ما يستطيعونه لاسترضاء المنجمين ، وحثهم على استطلاع رأى النجوم ، واستعطاف الآلهة حتى لا يفنوا العالم .

٦ - وفى عام ١٩٧٥ أعلن المنجمون الأمريكيون بالولايات المتحدة أن نهاية العلم ستكون فى نهاية هذا العام ، حيث ينشق القمر ، وتحدث الكوارث الطبيعية والزلازل (٤١) .

٧ - وتوالت النبوءات بعد ذلك ، وفى عام ١٩٨٢ ظهرت تنبؤات المنجمين الهنود ، لتكهن بأن نهاية العالم ستكون فى يوم الأربعاء الموافق العاشر من شهر مارس عام ١٩٨٢ (٤٢) ، حيث تتجمع المجموعة الشمسية - فيما عدا عطارد - فى قوس على جانب واحد من الشمس . وقد انتشرت هذه النبوءة فى الهند وفى الصين وفى معظم أرجاء العالم ، فأثارت مخاوف آلاف الملايين من البشر الذين يعتقدون فى التنجيم . وعلى الرغم من أن نفس الظاهرة الفلكية قد تكررت فى عام ١٨٠٣ ، الا أنه لم تصدر نبوءة بنهاية العالم فى هذه الفترة ، على حين عم الذعر أرجاء المعمورة فى عام ١٩٨٢ ، نظرا لتكهن المنجمين الهنود بانتهاء العالم ، وانتشار الحيوانات الجائعة فى الأرض ، ودمار لوس أنجيلوس الأمريكية ، وهطول الأمطار سيولا غزيرة .

★ ★ ★

سابعاً : تحليل فوئكلورى للتنبؤات ومحصيها :

أغلب الظن أن هذه التنبؤات التى قدمها ويقدمها المنجمون حول نهاية العالم ، ليست الأولى

والواقع أن كلونزنجير كان يجرى دراسته على صعيد مصر فى عام ١٢٩٢ هـ - (١٨٧٥ - ١٨٧٦ م) أى بعد ظهور النبوءة باثنتين وتسعين سنة هجرية . ولذلك فهو يؤكد على أن هذه

ولا هي بالآخرة . انها اذن سلسلة لن تنتهى ، فهم يحاولون تقديم الخبر المثير لكى يلفتوا اليهم الأنظار ، ويدعموا مراكزهم ، ويحفظوا بمكاسب مختلفة . وتحاول وسائل الاعلام هي الأخرى أن تزيد من اثارة هذه الأخبار والتنبؤات وعلى العموم تكفى نظرة واحدة لتنبؤات كبار المنجمين العالميين فى مطلع كل عام . اذ يقدمون قوائم طويلة تضم سلسلة من الكوارث الطبيعية ، والانقلابات العسكرية ، والأحداث السياسية المثيرة . وهم فى تنبؤهم يلبون حاجة اجتماعية فى مجتمعاتهم ، ويتأثرون بأسباب ودوافع نفسية ، كما يخضعون - لما تخضع له الممارسة والمعتقد الشعبى - لعدد من العوامل التاريخية والجغرافية والسياسية والاجتماعية والنفسية .

ومن الأمثلة على ذلك ، التنبؤات التى قدمها (٢٠٠) ممثلان من المنجمين الايطاليين ، فى مؤتمرهم الخامس بمدينة تورنتو الايطالية ، وتوقعوا فيه بعض الأحداث الجسيمة لعام ١٩٨٤ وأهمها :

- اغتيال زعيم عربى بشمال أفريقيا .
- تعرض ايطاليا لعدة زلازل .
- فوز فريق « يوفنتوس » لكرة القدم ببطولة الدورى الايطالى .
- استئناف بركان فيزوف لنشاطه .
- احراز تقدم باهر فى مجال علاج السرطان .
- ظهور موجة من الأجسام الطائرة حول الأرض .
- تصادم قطارين فى المانيا الغربية يحملان نفايات نووية مشعة .
- توقيع اتفاق بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى يمنع اندلاع حرب عالمية .

والواضح من هذه التنبؤات انها وليدة مجتمع تسوده الكوارث الطبيعية كالزلازل والبراكين ، ولذلك جاءت تكهنات المنجمين منسجمة مع طبيعة هذا المجتمع ، لتلقى بعض الصديق الواقعى . كذلك فانها صادرة عن مجتمع ايطالى يغرم أبناؤه بلعب الكرة ويبدى فيها تفوقا ملحوظا ، مما حدا بالمنجمين للتنبؤ بفوز فريق « يوفنتوس » بالبطولة . ومن ناحية أخرى ، فإن شعب

ايطاليا - وأى شعب فى العالم - يتمنى الوصول الى علاج لمرض السرطان حتى تخف وطأته وويلاته . وفى ذلك تخفيف على الشعب ، والحصول على رضاه عن المنجمين الذين يحملون همومه ، ويتألمون لألمه . أضف الى ذلك أن المنجمين يستشعرون معاناة الشعب ، فتصدر تنبؤاتهم وهى تحمل الخلاص من هذه المعاناة والتوترات . فلا حربا عالمية ، ولا حكاما مستبدين ، ولا مسئولين ينشرون الهلع والقلق فى كل مكان . والخلاصة اذن أن التنجيم والمنجمين يلعبون أدوارا بارزة فى حياة المجتمع ، ويمثلون مرآة تنعكس عليها آلامه ومشكلاته وهمومه .

ومن ناحية أخرى ، فإن هذه التنبؤات تصدر عن ثقافة تعطى للتنجيم وزنا أكبر ، وتضفى عليه الاعتقاد والتصديق الى حد معين ، كما أنها تخلع على المنجمين لونا من المشروعية . وهذا ما نجده فى المجتمع الهندى والصينى ، والنيجيرى والداهومي ، والبرازيل والكوبى - وغيرها الكثير - حيث يشغل المنجمون وضعا مرموقا ، ويمارسون دورا بارزا فى الحياة الثقافية للمجتمع . فهم الذين يحافظون على التراث الشعبى ، حينما يستخدمون القصص الأسطورية الخارق ، والقصص الخيالى لايجاد الحلول ، واقتراح القرابين التى ينبغى على العملاء تقديمها عند استشارتهم (٤٣) . كما أنهم هم الذين يتممون ابرام عقود الزواج ويباركونها ، علاوة على دورهم فى البداية فى الاختيار للزواج حسب المعايير الثقافية والاجتماعية السائدة . كذلك قد يشيرون على بناء المجتمع بالتضحية بترك أحد الأسلاف المهملين فى حق أنسالهم ، أو التضحية باله أهمل رعاية عباده ، ومن ثم فقد تتحول الجماعة بأسرها الى مذهب آخر ، وتدين بديانة أخرى ، كما فى غرب افريقيا .

واذا كان لنا أن نتساءل عن مصير نشاط المنجمين ، وممارساتهم التنبؤية فى المستقبل ، فلا بد أن نعود الى الوراء قليلا ، لعلنا نجد الاجابة عند ادوارد تايلور Taylor . ذلك لانه لا يعتبر علم التنجيم Astrology علما بسيطا ، وانما هو علم يحتاج الى درجة معينة من الحدق والمهارة ، والدقة والعلم . وهو يشغل فى الواقع أعلى



مكان بين علوم الأسرار (الغيبيات) Occult Sciences على وجه العموم ، نظرا لعلاقته القوية بالناس ومصائرهم وأقدارهم ، ولأنه لا يزال محل اعتبار حتى الآن (٤٤) . ويدين هذا العلم بتطوره الى اهتمام الشعوب المتحضرة القديمة . ثم مجتمعات القرون الوسطى من بعدها . ويعتمد على الرمزية المباشرة ، وبالتالي على التداوى والمماثلة .

وفي ضوء ما تقدم ، يتضح لنا أن التنجيم سيظل موجودا في المستقبل ، وسيبقى المنجمون ما بقيت الحياة الاجتماعية . فالمعروف أن عملهم لا يذكرون سوى النبوءات الناجحة ، على حين يردون ما فشل منها الى تقصيرهم أنفسهم . وفي هذا الصدد يقرر الدكتور أحمد أبو زيد أن « الناس يعطون في العادة للحالات الايجابية من الاعتبار ، ما يفوق الحالات السلبية » (٤٥) . كذلك نلاحظ أن فشل أعمال السحر والتنجيم في اليف المصري ، تعزى غالبا الى تقصير العميل نفسه في تنفيذ وصايا الساحر أو العراف . وهكذا يتدعم النجاح ويرتبط بالعرافين ، بينما ينسب الفشل الى العميل شخصيا (٤٦) .

أضف الى ذلك أن بقاء التنجيم أو زواله ، يرتبط أساسا بالدور الوظيفي الذي يضطلع به في المجتمع والثقافة السائدة فيه . فاذا دل التنجيم على سوء الحظ ، نذر بأيام نحسات ، فإن المنجم يبعث الثقة في العملاء ، فيوقنون بتغير الحظ حتما ، ويحل الأمان والثقة محل التردد والتشكك . وهنا يبادر العميل بسؤال المنجم عن أنسب الوسائل لتحسين حظه .

ولا يقتصر ذلك على المجتمعات المتخلفة فقط ، وإنما ينسحب أيضا على المجتمعات المتقدمة . ففي إنجلترا - على سبيل المثال - يشبع التنجيم حاجة الانسان الفطرية الى معرفة المجهول ، وحب الاستطلاع . لذلك فليس من الغريب أن نجد ألفي منجم محترف على الأقل في إنجلترا وحدها يتردد عليهم مليون عميل حاليا بانتظام (٤٧) . كذلك تسود إنجلترا وسائر البلدان الأوربية والأمريكية جوالب الحظ ، حيث يعم الاعتقاد هناك بأنها مصادر للتفاؤل ، وجلب الحظوظ السعيدة لحاملها .

★ ★ ★

(١) هيرودوت يتحدث عن مصر ، ترجمة محمد صقر خلفا ، قدمها وشرحها الدكتور أحمد بدوي ، دار القلم
القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٨٨ .

ويذكر المترجم أن الدكتور عبد المحسن بكير قد اهتم بمعتقدات المصريين القدماء حول أيام السنة (٣٦٥ يوما) ،
مع وصف طوائف السعيدة والنحسات . وأن بيير مونتيه قد أوردها في كتابه « الحياة اليومية في مصر القديمة » .
ولكننا لم نعثر لها هناك على أثر سوى الإشارة إلى أيام السعد وأيام النحس والأيام المنذرة ، بدون تطبيقها على أيام
السنة . انظر :

بيير مونتيه ، الحياة اليومية في مصر في عهد الرعامسة ، ترجمة عزيز مرقص منصور ، الدار المصرية للتأليف
والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ص ٤٨ - ٥١ .

(٢) على محمد المكاوي ، المعتقدات الشعبية والتغير الاجتماعي مع دراسة ميدانية على قرية سيف الدين محافظة
دمياط ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٨٠ .

(٣) د. محمد الجوهري ، علم الفولكلور ، ج ١ ، ط ٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٦٣ .

(٤) Sharper Knowlson, The Origin of Popular Superstitions and Customs,
London, 1934, p. 146.

وانظر كذلك :

على المكاوي ، السياق الاجتماعي للمعتقد الشعبي ، مقال منشور بالكتاب السنوي لعلم الاجتماع (اشراف الدكتور
محمد الجوهري) ، العدد الثالث ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥٥ وما بعدها .

(*) « الزائجة » جدول ، ينسب إلى ادريس أو اخنوخ ، يقسم إلى مائة خانة صغيرة يكتب في كل منها
حرف . ويتلو من يستشير الجدول الفاتحة والآية التاسعة والخمسين من سورة الأنعام ثلاث مرات : « وعنده مفاتيح
الغيب لا يعلمها الا هو ويعلم ما في البر والبحر وما تسقط من ورقة الا يعلمها ولا حبة في ظلمات الأرض ولا رطب
ولا يابس الا في كتاب مبين » . ويضع بعد ذلك أصبعه على الجدول دون أن ينظر إليه ، ثم يعاين الحرف الذي يشير
إليه أصبعه ويدونه ، ثم يدون الحرف الخامس اللاحق للأول ، فالخامس التابع للثاني . وهكذا حتى يعود إلى الحرف
الأول ، ويكون من مجموع هذه الحروف الجواب . انظر التفاصيل عند :

وليم لين ، المصريون المحدثون : عاداتهم وشبابهم ، ترجمة عدلي طاهر نور ، ط ٢ ، دار نشر الجامعات المصرية ،
القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٢٢٩ .

(٥) على المكاوي ، المعتقدات الشعبية ، مرجع سابق ، ص ص ٥٥٢ - ٥٦١ .

(٦) وليم لين ، مرجع سالف الذكر ، ص ص ٢٣٣ - ٢٣٥ .

(٧) نفس المصدر ، ص ٢٣٣ .

(*) وهي حالة انفصال مؤقت بين الزوجين وليست طلاقا . ويحدث الانفصال غالبا عند حدوث مشكلة تستفحل
إلى الحد الذي تهدد به استقرار الأسرة ، وتجلب المتاعب على الزوجة بالدرجة الأولى . وهنا تغادر الزوجة بيت الزوجية
إلى أهلها وتأخذ معها بعض أمتعتها أو كلها . وتسمى هذه العملية في الوجه البحري في مصر « بالفضب » وتكون
الزوجة « غضبانة » ، على حين تسمى نفس العملية في الوجه القبلي « بالغبين » ، وتكون الزوجة حينئذ « مغبونة » .

(٨) على المكاوي ، المعتقدات الشعبية ، مصدر سابق ، ص ٥٦٠ .

(٩) أحمد أمين . قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ،
١٩٥٣ ، ص ص ٣٨١ - ٣٨٢ .

(١٠) وليم لين ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٣٥ .

(١١) على المكاوي ، المعتقدات الشعبية ، مرجع سالف الذكر ، ص ص ٥٥٢ - ٥٦١ .

(١٢) Gustav Jahoda, The Psychology of Superstition, Penguin Books, London, 1970, p. 10.

(١٣) ديتشارد دورسون ، نظريات الفولكلور المعاصرة ، ترجمة الدكتورين محمد الجوهري وحسن الشامي ، دار الكتب
الجامعية ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٩٤ .

(١٤) د. محمد الجوهري ، علم الفولكلور ، ج ١ ، مرجع سابق ، ص ٣٠٤ .

(١٥) ديتشارد دورسون ، نظريات الفولكلور ، مرجع سالف الذكر ، ص ٩٦ .

- (١٦) Margaret Read, Culture, Health and Disease, Tavistock Publications, London, 1966, pp. 75-76.
- (١٧) Una Maclean, Magicat Medicine, Benguin Books, Cox and Wyman Ltd, London, Ibid, p. 32.
- (١٨) 1971, p. 30.
- (١٩) Lucy Mair, Hitchcraft, World Univ. Library, London, 1973, p. 9.
- (٢٠) على المكاوى ، الطب السحري ، دراسة نقدية منشورة بالكتاب السنوى لعلم الاجتماع ، اشراف الدكتور محمد الجومري ، العدد الرابع ، أبريل ١٩٨٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٤٧٦ .
- (٢١) ريتشارد دورسون ، مصدر سابق الذكر ، ص ٩٧ .
- (٢٢) على المكاوى ، السياق الاجتماعى للمعتقد الشعبى ، مرجع سابق ، ص ٢٥٦ .
- (٢٣) Una Maclean, op. cit., pp. 42-43.
- (٢٤) Lucy Mair, Witchcraft, op. cit., p. 27.
- (٢٥) Geoffrey Parrinder, Witchcraft : African and European, Benguin Books, London, 1970, p. 192
- (٢٦) Gustav Jahoda, Op. Cit, p. 91.
- (٢٧) على المكاوى ، المعتقدات الشعبية ، مرجع سابق ، ص ١٢٠ .
- (٢٨) جاهودا ، مصدر سالف الذكر ، ص ٩٤ .
- (٢٩) على المكاوى ، الشعوذة ، مرجع سابق ، ص ٣٦٢ .
- (٣٠) الأوريشا Orisha هو أحد الأسلاف فى العائلة يشغل مرتبة العبود ويسمى لها . ويسود الاعتقاد فى نيجيريا بأنه سبب - من جملة الأسباب - لانزال المرض بالانسان ، انظر التفاصيل عند : Una Maclean, op. cit., p. 33.
- (٣١) انظر دراسة مارويك فى المصدرين التاليين :
- Gustav Jahoda, Op. Cit., p. 94.
- Lucy Mair, Op. cit., pp. 211-213.
- (٣٢) Geoffrey Parrinder, Op. Cit., p. 196.
- (٣٣) Gustav Jahoda, Op. Cit., p. 18.
- (٣٤) هارى و. هازارد ، أطلس التاريخ الاسلامى ، ترجمة وتحقيق ابراهيم زكى خورشيد ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ص ٤٤ - ٤٥ .
- (٣٥) ابن اياس ، بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، الجزء الأول ، ص ٥٦١ .
- (٣٦) ابن اياس ، المرجع السابق ، الجزء الخامس ، ص ٤٤٠ .
- (٣٧) محمد عبد الفنى حسن . حسن العطار ، سلسلة نوايخ الفكر العربى ، العدد الأربعون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ١٤ .
- (٣٨) نفس المصدر السابق . ونفس الصفحة .
- (٣٩) C. B. Klunzinger, Upper Egypt : Its people and its Product, London, 1878, p. 407.
- (٤٠) Gustav Jahoda, Op. Cit., p. 18.
- (٤١) صحيفة الأهرام القاهرية ، العدد الصادر بتاريخ
- (٤٢) صحيفة الأخبار القاهرية ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٢/٣/١١ .
- (٤٣) ريتشارد دورسون ، مرجع سابق ، ص ٩٤ .
- (٤٤) د. أحمد أبو زيد ، تايلور ، سلسلة نوايخ الفكر الغربى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص ٨٧ .
- (٤٥) د. أحمد أبو زيد ، نفس المصدر السابق ، ص ٩٤ .
- (٤٦) على المكاوى ، المعتقدات الشعبية ، مرجع سالف الذكر ، ص ١٦٩ .
- (٤٧) Gustav Jahoda, Op. cit., p. 21.





فاروق خورشيد

الأحلام وما فيها من رؤى مصدر غامض ، إذ تتم والانسان في حالة غيبوبة ، او في حالة من فقدان الادراك الواعي بحقيقة ما يرى ، وحقيقة ما يتخيل ، من صور واحداث خلال حالة الحلم . وقد اهتم العرب بهذه الظاهرة ، وربطوا بينها وبين الشفافية وقد افرد المسعودي في الجزء الثاني من مروج الذهب حديثا مفصلا عن الحلم او الرؤيا ، اورد فيه الكثير من الاقوال المتداولة حول الرؤيا اذ يقول : « وقد تنازع الناس في الرؤيا ، والسبب الموقع لها وماهيتها ، وكيفية وقوعها .. » ثم يورد قول فريق « ان النوم هو اشتغال النفس عن الامور الظاهرة بملاقة حوادث باطنه فيه » .. وقول فريق آخر : « ان النفس تدرك صورة الاشياء على ضربين : احدها حس ، والآخر فكر » ويرى ان فكر الانسان في اليقظة يمنع الحس « حتى اذا نام فعلمت النفس الحواس كلها كانت تلك الصورة التي اخذتها من اعيان الاشياء فيها قائمة كأنها محسوسة لأن الحس بها في اعيانها كان قبل استيلائها بالفكر ضعيفا ، فلما ارتفع الحس قوى الفكر فصار يصور الاشياء كأنها محسوسة فخطر على بال النائم منها ما يخطر على باله اذا انه يقظان للنشء الذي كان أشبه ، وليس لذلك نظام ، وانما هو ما اتفق ، ولذلك يرى الانسان انه يطير وليس بطائر ، وانما صور ، الطيران مفردة كما تعلمها اذا غابت ، ولكن فكرته فيها تقوى حتى كأنها معاينة له ، فاما ما يراه من الاشياء التي تدل على ما يريد فانما ذلك لأن النفس عالمة بالصورة فاذا خلصت في المنام من شوائب الاجسام اشرفت على ما ينالها .. »

القدرة تتيح لها في النوم اعادة خلق الصور وتركيبها ... وهذه الرؤية الفنية طريفة وهامة لأنها تأكيد لادراك معنى التخيل ، واعادة تركيب المشاهد والصور في عالم الخلم دون عالم الحقيقة ، ويسوق المسعودي رأيا لفريق آخر يقول عن الرؤيا : « أنا بطل استعمال النفس للحواس ظاهرا لم يبطل استعمالها في نفسها ، لم يبطل استعمالها قواها ، فتنتقل في الأماكن

هذه الآراء في الرؤيا تجعل من الانسان ذخيرة من الاحاسيس والصور ، تنطلق عند النوم لتعيد تركيب هذه الاحاسيس والصور ، فالنوم قد خلص النفس الانسانية من كثافة الجسم والارتباط بالمادة واثاح لها أن تخيل وتعيد تركيب ما تخيلته ليلانم رغباتها وأهوائها .. وهي صورة أقرب الى تفسير الفن بمعناه الدرامي منها بتفسير الأحلام .. اذا ارتفعت الى درجة من



تشاهد الأشخاص بالقوة الروحانية التي ليست
 بجسم ، لا بالقوة الجسمانية الغليظة ، . . وهذا
 القول يتيح الفرصة أمام الانسان لكي ينطلق
 بعيدا عن كل قيود المادة والجسم ، وان يحقق
 طموحه الأبدى في فھر العوامل التي تحدد وجوده
 وتحد قدرته على الفعل والمعرفة . . وهو يجعل
 الانسان - في حالة نومه - قادرا على الانفصال
 عن محدودية الجسد يخرج بعيدا عن هذا الجسد
 ليتحرك ويعرف ويلتقي بالقوة الروحية بالمعرفة
 التي لا تتيحها له امكانياته المحدودة كبشر محدود
 بالحركة المحكومة في المكان والزمان . . انه هنا
 قادر على كسر حاجز المكان والزمان بمجرد
 نومه ، وانطلاقه - كقوة روحية - عبر الأزمنة ،
 وعبر الأمكنة . . فيمكن له أن يعرف ما مضى
 وما هو قادم ، ويمكن له أن يلتقي بأحداث سبقت
 وجوده على الأرض ، كما يمكن أن يلتقي بأحداث
 ستحدث بعد زوال هذا الوجود من على الأرض -
 وهي فكرة من الناحية الدرامية طموحة كل
 الطموح . . وقد استغلتها الحكايات الشعبية
 أوسع استغلال ، بل ودخلت في طب الموروث
 الشعبي العربي منذ المراحل الأولى لتكون هذا
 الموروث . وأصبحنا نستعمل تعبير حلم الانسان
 للتعبير عن طموحه ، كما استعملنا لفظ الأحلام
 بمعنى الأمنى . . واستعملنا أضغاث بمعنى
 الطموحات الفاشلة ، أو الأمنى الكاذبة التي قد
 لا تتحقق لصعوبتها . . وإذا كانت الكهانة
 لا يختص بها سوى الكهان ، كما أن الشعر
 لا يتاح الا لهؤلاء الذين ارتبطوا بالجن يوحون
 لهم بالكلام ، وكان الجنون خطرا على فئة من
 الناس مسهم الشياطين فعاشوا بين عالمي الواقع
 والوهم ، فإن الأحلام على عكس كل هؤلاء متاحة
 لكل انسان ، دون ارتباط بمركز اجتماعي ،
 أو وضع خاص يجعله قادرا على القول والتعبير . .
 ومن هنا كان لا بد من وجود المعبر أو المفسر
 الذي يؤول له معنى ما رآه ، لأنه بنفسه غير
 قادر على هذا الأمر لأنه يجهل معنى الرمز الذي
 يقف خلف الصور التي يراها في رؤياه . . ومن
 هنا ظهر العرافون ، وحظوا بمكانة كبيرة عندهم
 العرب ، يذكر منهم المسعودي « الأبلق الأسدي ،
 والأجلح الزهري ، وعروة بن زيد الأسدي ،
 ورياح بن كحلة عراف اليمامة » . . والعراف
 وان كان قادرا على تفسير رموز الأحلام الا أنه

كما يقول المسعودي (دون الكاهن) ، فالكاهن هو صاحب القدرة على تفسير الأحلام وتعبير الرؤيا . . . وقد ألف المؤلفون الكتب العديدة في تعبیر الرؤيا وأصول الكشف عما في الأحلام من رموز تدل على أحداث مستقبلية أو أحداث سائفة ، ويذكر ابن النديم في الفهرست في الفن الثالث من المقالة تحت عنوان « الكتب المؤلفة في تعبیر الرؤيا » أسماء عدة كتاب وعدة كتب اشتهرت في هذا المجال منها كتاب ارطاميدروس ، وكتاب الفرغوريوس ، وكتاب أبي سليمان المنطقي ، وكتاب ابراهيم بن يکوس ، وكتاب تعبیر الرؤيا لابن سيرين . . . كما يذكر أمر كتب في هذا الميدان للغيرباني وابن قتيبة . . . ولعل أشهر هذه الكتب وأهمها هو كتاب ابن سيرين الذين ظل يتناقل من جيل الى جيل الى يومنا هذا . . . وكتاب ابن سيرين يتوافق مع رأيين لبعض الفرق في الأحلام ورووا في قول المسعودي في الفصل الذي أشرنا اليه وهما كما قال : ومنهم من رأى ان بعض الرؤيا من الملك وبعضها من الشيطان ، وبالمثل هؤلاء بقوله تعالى : « (انما النجوى من الشيطان ليحزن الذين آمنوا) . . . ومنهم من رأى أنها جزء من احدى وستين جزء من النبوة ، وتنازع هؤلاء في كيفية الجزء وماهية » اذ يقدم ابن سيرين لكتابه بهذا القول الأخير ويقول : « أعلم وفقني الله واياك الى طاعته أن الرؤيا وان كانت جزء من ستة وأربعين جزء من النبوة لزم ان يكون المعبر عالما بكتاب الله تعالى حافظا لحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وعلى آله وأصحابه . . . خبيرا بلسان العرب واشتقاق الألفاظ ، عارفا بهيئات الناس ، ضابطا لأصول التعبير . . . » ويحدد لنا منهجه بقوله : « فان الرؤيا قد تعبر بابتلاف أحوال الأزمنة والأوقات وتارة تعبر من كتاب الله ، وتارة من حديث رسول الله ، وتارة تعبر من المثل السائرة ، وربما صرفت عن الرائي الى نظيره أو سميحه . . . وقد تؤول الرؤيا مرة من لفظ الاسم ومرة من معناه ومرة من ضده . . . ومرة من اشتقاقه ، ومرة بالزيادة ومرة بالنقصان » . . . نحن هنا اذن أمام الصسورة التي تتحول الى لفظ واللفظ الذي يكشف عن سره من موارثه القديم . . . وابن سيرين والمعبرين المسلمين يلجأون الى الموروث القرآني اللغوي وما تلاه ، بمعنى أنهم يبدأون

في الكلمة من حيث القرآن تاركين ما سبق للكلمة من موارث قبل مرحلة استعمالها القرآني .

وهذا يكشف بالطبع عن منهج التفسير القديم قبل نزول القرآن الذي كان يعتمد على المحتوى الأسطوري والموروث الشعبي الذي تحتويه الكلمة للوصول الى معنى ما ترمز اليه عند اطلاقها على الصورة التي تظهر للنائم في أحلامه . . . وهذا أيضا يؤكد أن القرآن الكريم قد نجح في تخليص الكلمة في موارثها الشعبي القديم ، وأنه أصل عند المسلمين العارفين بمعنى الكلمات القرآنية ودلالة ألفاظها ، هذا الموروث القرآني الجديد لمعنى الكلمة ودلالاتها . . . ويورد لنا ابن سيرين بعض الأمثلة على التأويل من القرآن فيقول في الباب الأول من كتابه : « فأما التأويل من القرآن فكالبعض يعبر عن النساء لقوله تعالى (كأنهن بيض مكنون) وكالحجارة يعبر عنها بالقسوة لقوله تعالى ثم قسمت قلوبهم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة) وكاللحم الطرى يعبر عنه بالغيبة لقوله تعالى : (أيعب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه) والمفاتيح فانه يعبر عنها بالكنوز لقوله تعالى : (آتيناه من الكنوز ما أن مفاتحه لشئ بالعصبة أولى القوة) لأن الكنوز يتوصل اليها بالمفاتيح » الى آخر تحديداته المتعددة لرموز الكلمة المعبرة عن الصورة التي يراها النائم . . . وهو يفعل نفس الشئ بالنسبة للتعبير من أحاديث الرسول أو من كلمات الصحابة أو من المثل السائر . . . وكلها مصادر اسلامية لا شبهة فيها . . . ومن هنا غدا في الموروث الشعبي مترسبا ان المشايخ وحفظة القرآن هم الأقدر على تعبیر الرؤيا وتفسير الأحلام . . . كما ترسب في هذا الموروث الشعبي أن أولياء الله الصالحين الذين تبحروا في العلوم الاسلامية ، وفي التفقه بالقرآن الكريم تنكشف لهم أسرار ، ويتوصلون للمعرفة التي تغمض على الآخرين لقدرتهم على تعبیر رؤاهم التي يرونها في النوم . . . وقدرتهم على ان تكون رؤيتهم هذه صادقة اذ يقول المسعودي . . . « فمن كانت نفسه صافية لم تكن رؤياه تكذب كثيرا » وتقول مقدمة كتاب ابن سيرين « وكثيرا ما تحلق أرواح المؤمنين عند الخمود في علباء السماء فيصدقها الله الرؤيا ثم تعود الى اليقظة ملمة بصفحات الغيب لا تلبث طويلا حتى

تتحقق ، ٠٠ وهى نفس المقولة التى تنطبق فى الموروث الشعبى على الكهان ، فالكهان هم أصحاب الصلة المباشرة أو غير المباشرة عن طريق الوسطاء من الجن والشياطين - بالآلهة الذين يقضون الى هؤلاء المتعبدين المخلصين لهم بالأسرار ، ويطلبونهم على أحداث الغيب ٠٠

والحلم يلعب دورا هاما فى الموروث الشعبى العربى ، اذ يتقدم دائما لينبه الى الأحداث ، ويؤثر الى مظان الخطر ، أو مظان الانتصار ٠٠ وهو بهذا يقدم راميا للأحداث ويتيح الفرصة للتفسير والتعليل لكثير من السلوكيات الغامضة التى وردت فى الحكايات الشعبية العربية القديمة والقريبة على وجه السواء ٠٠ ومنذ قصة سيدنا ابراهيم عليه السلام نجد النمرود ، كما جاء فى كتاب العرائس للشعلبى : « يرى فى منامه كأن كوكبا طلع فذهب بضوء الشمس والقمر حتى لم يبق لها ضوء ففرغ من ذلك فزعا شديدا ، ودعا بالسحرة والكهنة والقافة - وهم الذين يخطون على الأرض ، وسألهم عن ذلك فقالوا مولود ويولد فى ناحيتك هذه السنة يكون هلاكك وهلاك أهل بيتك على يديه ، فأمر نمرود بذبح كل غلام يولد فى تلك الناحية تلك السنة وأمر بعزل الرجال عن النساء ٠ فالحلم هنا موظف كفاتحة درامية لمولد البطل وهو هنا الخليل ابراهيم بحيث يحيط هذا المولد بهذا الجو الدرامى الفاجع ، ويخوض بمولده وأسرار هذا المولد فى بحر من دماء لأطفال ٠ والرعب الذى يطوف بالبيوت يمنع الرجال من الاقتراب من النساء ٠٠ ولكن الحلم رغم أنه يكشف برموزه وتأويل هذه الرموز عن الحدث القادم ، الا انه لا يستطيع أن يقضى على هذا الحدث وعواقبه ، وتتحقق النبوة التى جاءت فى الحلم رغم المعرفة المسبقة بأمرها ، ويتكرر هذا الحلم فى قصر موسى التى دخلتها فى رواية الشعلبى الكثير من الآثار الاسرائيلية ، وهو يروى قصة هذا الحد بقوله : « ان فرعون رأى فى منامه كأن نارا قد أقبلت من بيت المقدس حتى اشتملت على بيوت مصر فأحرقتها وأحرق القبط وترك بني اسرائيل ، فدعا فرعون الكهنة والسحرة والمعبرين والمنجمين فسألهم عن رؤياه فقالوا له يولد فى بني اسرائيل غلام يسلبك الملك ويغلبك على سبطانك ويخرجك وقومك من

أرضك ويبدل من دينك وقد أظلك زمانه الذى يولد فيه ، فأمر فرعون بقتل كل غلام يولد فى بني اسرائيل ٠٠ » ورغم ان الحلم هنا لا يتحقق بكل منطوقه ، الا أنه كان منبها لمولد البطل وهو هنا (موسى) الذى يولد أيضا وسط بحر من دماء الأطفال تماما كمولد ابراهيم ٠٠ الا أننا سنجد هنا أن الموروث اليهودى قد دخل الى الحكاية الشعبية ليحور فى منطوق الحلم ، وان هذا المنطوق قد تسلسل عبر الموقف الاسلامى الذى لم يجد غضاضة فى تأييد أصحاب الكتاب ضد الكفار ٠٠

والقرآن الكريم يحمل الينا اشارات هامة الى الأحلام ودورها فى توجيه حياة الأنبياء ، ففي سورة الصافات تحكى الآيات من ١٠١ الى ١٠٧ حلم سيدنا ابراهيم فى ذبح غلامه تقول الآيات : « فبشرنا بغلام حلیم ، فلما بلغ معه السعى قال يا بنى انى أرى فى المنام انى أذبحك فانظر ، ماذا ترى قال يا أبت أفل ما تؤمر ستجدنى ان شاء الله من الصابرين ، فلما أسلما وتله للجبين ، وناديناه أن يا ابراهيم ، قد صدقت الرؤيا انا كذلك نجزي المحسنين ، ان هذا لهو البلاء المبين ، وفديناه بذبح عظيم » والقرآن الكريم هنا جعل رؤيا ابراهيم أمرا اليهيا صادرا من الله ، فالحلم صادق والأمر نافذ ٠٠ فاذا ما هم بذبح ابنه صدر أمر العفو لأنه صدع للأمر ، وحقق ما جاءه فى الحلم من أمر ٠٠ والموقف الدرامى هنا يبدأ حين يعجز ابراهيم عن انجاب غلام وقد كبر فى السن فنذر ان ولدت امرأته ولدا أن يقدمه فداء وأسماء بالذبح ، فاذا كبر الغلام وغدا أمل أبيه وقرة عينه جاءه الأمر فى المنام بتنفيذ ما وعده به ، يأتى استسلام ابراهيم للأمر قمة فى المأساة ، ولكنها لا تنتهى نهاية فاجعة لتكتمل العناصر المأسوية فى هذه الدراما ، اذ يأتى التوافق بين رغبات البطل ، ورحمة الله ، ليوقف مسار النهاية المأساوية ويقدم الحل البديل الذى هو الكبش أو الذبح العظيم ٠٠ والواقع أن قصص الأحلام فى الموروث الشعبى العربى هى أقرب أنواع القصص الى المضمون الدرامى بما هى صراع الانسان مع القدر ، وبما هى محاولة من الانسان للفتك من قيوده التى تحل من معنى وجوده الانسانى الضيق ، وبما هى

تفسير وتمرد على عجز الانسان أمام القوى الفاعلة في وجوده والتي لا يملك سطوتها وقوتها وأهميتها ، ولا يملك أدوات ردها والتصدي لها الا من أعماقه الانسانية العظيمة .. كما انها أكثر هذه القصص اظهارا لقوى القدر ، ففي قصة الحلم تقف النبوة بديلا عن الساحرات والجوقة والكورس في الدراما الاغريقية القديمة ، كما انها تطابق الاستخدام المسرحي لكلمة القدر والنبوءات الدرامية التي نشهداها مستخدمة في أكثر من عمل درامي لعل أشهرها أوديب التي ظلت العقدة الرئيسية فيها - حتى في الصياغات المتتالية للنص الاغريقي القديم - هي النبوة التي لا بد أن تتحقق .. وفي كل قصص الأحلام التي يحتل بها الموروث الشعبي يلعب دور هذه النبوة التي ترد في الدراما الاغريقية على السنة العرافين والسحرة والكهنة .. وقصة (النذر) الذي يعد بقتل البطل تتكرر في قصة عبد المطلب ونذره بنحر أحد أبنائه عند الكعبة لو رزق بعشرة نفر من الأولاد ، وخرج ليذبح عبد الله ابن عبد المطلب وهو أبو النبي محمد بن عبد الله ، ثم يرمى بالقداح ليتحقق الفداء بنحر مائه من الإبل فداء لعبد الله ، ويرتبط مولد آخر الأبطال بالفداء - وإن كان الدم المسفوك هنا هو دماء الإبل ، لا الأطفال .. وهذا النذر مرتبط بقصة رؤيا ارتبساطا متلاحما .. ذلك أن عبد المطلب حين ولي السقاية والرقادة أمر بحفر زمزم ، ويروي القصة ابن هشام في السيرة النبوية الجزء الأول عن ابن اسحق أنه روى سمعت عن علي بن أبي طالب رضى الله عنه انه قال « قال عبد المطلب : انى لنا ثم في الحجر اذ أتاني آت فقال : احفر طيبة ؟ قال : قلت : وما طيبة ؟ قال : ثم ذهب عني ، فلما كان الغد رجعت الى مضجعي ، فنمت فيه ، فجاءني فقال : احفر زمزم . قال فقلت وما زمزم ؟ قال : لا تنزف أبدا ولا تدم . تسقى الحجيج الأعظم ، وهي بين الفرات والذم ، عند نقرة الخراب الأعصم ، عند قرية النمل .. » وحين يهيم عبد المطلب بحفر البئر كما أمر في رؤياه ، تعارضه قريش ، وتطلب أن تقاسمه اياها ، فيرفض ، ويوافق معهم على الاحتكام الى كاهن بنى سعد هذيم . فركب معه نفر من قومه ، وصحبه القرشيون من كل قبيلة نفر . وفي أحد مفارز الطريق ينتهي

ماء عبد المطلب وأصحابه (فظمئوا حتى أيقنوا بالهلكة ، فاستقوا من معهم من قبائل قريش ، فأبوا عليهم ، وقالوا أنا بمغازه ، ونحن نخشى على أنفسنا مثل ما أصابكم) .. فلما أشرف عبد المطلب وقومه على الهلاك أمرهم أن يحفر كل منهم لنفسه حفرة ويظل فيها ، فمن مات وآراه من به قوة ، حتى لا يبقى الا رجل واحد ضياعه خير من ضياع الجميع .. ويفعل القوم ما أمر به عم عبد المطلب ولكنه يثور على هذا الاستسلام العاجز للقدر ، فيأمر قومه أن يرتحلوا عسى أن يرزقهم الله ماء ، فاذا ما هم عبد المطلب بركوب راحلته انبعث الماء من تحتها في عين ماؤها عذب فكبر عبد المطلب وكبر أصحابه ، وشربوا ، ثم دعا القبائل من قريش أن تشرب ، فاعتبروا هذا قضاء له بأمر زمزم ، ووعدوا الا يخاصموه في أمرها أبدا ، ولم يذهبوا الى الكاهن بل عادوا أدراجهم من جديد . وساعتها نذر عبد المطلب نذره الابن العاشر للآلهة ان رزق من البنين من يمنونه ويدافعون عنه .. فارتبطت الحداث الدرامية بالحلم ارتباطا قديرا واضحا ، فالأمر بحفر زمزم هو الذي أدى الى الاختلاف مع قريش ، ثم الرحلة والاقتراب من الموت عطشا ونذر عبد المطلب ، وفداء عبد الله آخر الأمر بواسطة القداح .. وسنلاحظ أن الكلمات التي وردت في حلم عبد المطلب قريبة جدا من أسجاع الكهان ، وقد وردت في موضع آخر من السيرة النبوية بشكل آخر ، اذ أنه حين أخبر قريشا بأمر الحلم قالوا « فأرجع الى مضجعك الذي رأيت فيه ما رأيت ، فإن بك حقا من الله يبين لك ، وإن بك من الشيطان فلن يعود اليك . - فرجع عبد المطلب الى مضجعه فنام فيه ، فأتى فقيل له : احفر زمزم ، انك ان حفرتها لم تندم ، وهي تراث من أبيك الأعظم ، لا تنزف أبدا وتدم . تسقى الحجيج الأعظم ، مثل نعام حافل لم يقسم ، ينذر فيها ناذر لمنعم ، تكون ميراثا وعقد محكم ، ليست كبعض ما قد تعلم ، وهي بين الفرس الدم .. » وفي الرواية الثانية زيادة لفظية عن الرواية الأولى وإن كان الأمر لا يخرج عن تثبيت حق عبد المطلب ونسله في زمزم وفي سقاية الحجيج ، وفي مكان الشرف من قريش بارتباطه بخدمة البيت العتيق .. وينبغي أن ننتبه هنا الى أن الحلم لا يقوم على الصور والرموز وانما

يقوم على الكلمة ، الأمر بالحفر ، ثم تكراره ، ثم الوعد بعطائه . . . وفي كل الحالات لم يسبق الهاتف في المنام هذا كله في لفظ عادى ، وإنما هو استعمال اللفظ المختار صاحب الدلالات والموسق بأحكام ، والملتزم بالسجع كلما أمكن .

والموروث الشعبي العربي الذى يدور حول
الأمكنة الهامة يعتمد في كثير من الأحيان على الرؤيا ، أو الأمر القدرى الذى يرد أثناء النوم ، وتحكى سيرة سيف بن ذى يزن عن أحلام الملك ذى يزن الذى أراد أن يهدم الكعبة وينقلها الى بلاده ، فاذا هى تغذبه ليغذو فى الصباح مريضاً أشد المرض ويسأل وزيره يشرب فى الأمر فينبئه ان هذه نازلة من الله لأنه أراد هدم البيت فيعود ذو يزن عن عزمه فيشفى ولكن ما أن يرى البيت وتقديس الناس له حتى يعود الى نيتته فيصيبه فى نومه ما أصابه أول مرة ، وتكرر هذه الرؤى المفزعة ثلاث مرات حتى يتوب ذو يزن ويعلن عزمه على الدخول فى دين التوحيد ، فيطلب من الوزير يشرب أن يبني باسمه مدينة تكون مهجراً للرسول الذى تعد به كتب السما ، تكفيرا عما أراد بالكعبة ، ويفعل الملك ذو يزن هذا فيبتي يشرب . . . ويكسو الكعبة كما يأمره هاتف يأتيه فى النوم بالحريو . ويزركش الكسوة بالفضة والذهب . . .

وقصة الحكايات الشعبية التى لعب فيها الحلم دوراً هاماً هى حكاية الصعب ذو القرنين الملك الحميرى الذى يخكى عنه ذهب بن منبة فى كتابه التيجان عن أحلامه وتفسيرها ، وكان الحلم الأول يوجهه الى التواضع وترك الكبر ، أما الحلم الثانى « قال وهب : ثم أنه رأى فى الليلة الثانية كأنه نصب له سلم الى السماء ، ورقى عليه ، فلم يزل يرقى حتى بلغ الى السماء فسل سيفه ثم علقه مصلتا الى الشرى ، ثم أخذ بيده اليمنى الشمس وأخذ القمر بيده اليسرى ثم سار بهما وتبعته الدزاري والنجوم ، ثم نزل بهما الى الأرض . فلم يزل يمشى بهما وتبعته النجوم فى الأرض ، فأفاق فلما أصبح خرج الى الناس هائماً لا يدري ما هو فيه فاستنكر الناس أمره . . . وفى الليلة الثالثة يحكى عن حلم رأى ذو القرنين نفسه فيه ياكل الأرض ويشرب البحار والمحيط حتى وصل الى طيبة وخمسة بيوتاء لم تسع له . . . وفى

الليلة الرابعة يحلم بأن الانس والجن أتوه حتى جلسوا بين يديه من كل أقطار الأرض وكذا البهائم والوحوش والطيور والرياح ، فأرسل جميعاً الى المغرب وجميعاً الى الشمال وجميعاً الى الجنوب ، وكذا فعل بالوحوش والهوام . . . ويقول وهب « فلما أصبح غلب عليه هول ما رأى من الرؤيا الأولى والثانية والثالثة والرابعة فأرسل الى أهل مشورته ووجوه قومه فجمعهم ، ثم قص عليهم ما رأى ، واحتار القوم فى تأويل هذه الرؤى ويقول وهب « فهاهم ما سمعوا منه فقالوا له : نامت عينيك أيها الملك اجمع أهل العلم بالتأويل والنجم والكهانة والجبابرة من أهل الدين الأول فانهم يفسرون للملك جميع ما رأى ثم يقترح أحدهم عليه أن يعرض أمر أحلامه على نبي بنى اسرائيل موسى الخضر . الذى يؤول له رؤاه بأن الله حذره من جهنم ، وأنه سينال علماً لا يبقى معه ملك فى الأرض الا خلعه ويملك الأرض وما عليها ويركب البحار جميعاً ويملك جزرها وأنه سخر لأخضاع الأرض لدين الله . . . وتمضى أحلام ذى القرنين ومعها تفسيرات الخضر قبل أن يبدأ رحلته الى مغرب الشمس وإلى مطلعها . . . والذى يهمننا هنا أننا غدنا الى الرموز المجسدة التى تحتوى الفاظها دلالات لا يدركها الا أصحاب التأويل والنجم والكهانة (والجبابرة من أهل الدين الأول) . . . وهذه الإضافة هامة جداً لأنها تجعل تأويل الكلام مرتبطاً كلياً بالموروث الشعبى الدينى والاسطورى العالق بها ، والتى لا يدركها الا أصحاب العلم بها من (الجبابرة من أهل الدين الأول) . ومن هنا كان حرص القرآن على أن يحل الموروث القرآنى محل هذا الموروث الشعبى القديم فى اللفظ صاحب الدلالات والتأويلات والرموز . . .

وإذا كانت حكاية الملك ذى القرنين تحل مكاناً هاماً فيها ، فإن سورة يوسف تمثل عناية القصص القرآنى بالحلم واستخدامه استخداماً قصصياً رائعاً « نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت قبلة لمن الغافلين » يوسف ٣ . . . والقصة تبدأ بعد هذا المفتاح بحكاية حلمه الذى جعل أباه يخاف عليه من غيره أخوته ، وقال تعالى « اذ قال يوسف لأبيه يا أبت انى رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر

رأيتهم لي ساجدين ، قال يا بني لا تقصص رؤياك على أخوتك فيكيدوا لك كيدها ان الشيطان للانسان عدو مبين ، الآيات ٤ و ٥ من سورة يوسف . فمحور القصة هو هذا الحلم الذي أثار خوف أبيه عليه من أخوته ، ويصدق خوف الأب ويغدر الاخوة بأخيهم ، ثم تسوقه الأقدار الى مصر ليباع لعزيز مصر المتولى خزائنها ، الذي يقول لامرأته وهو يسلمه اليها ، كما جاء في الآيات ٢١ ، ٢٢ من نفس السورة : « وقال الذي اشتراه من مصر لمرأته أكرمي مثواه عسى ن ينفعنا أو نتخذه ولدا وكذلك مكننا ليوسف في الأرض ولنعلمه من تأويل الأحاديث والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون ، ولما بلغ أشده أتيناه حكما وعلما وكذلك نجزي المحسنين » . وفي الرؤية الأولى حكم الله - ليوسف بالتفوق ، وفي الآيات السابقة أن الله علمه تأويل الأحاديث ، أى مكنه من معرفة رموز الكلمة ليؤول معنى الرؤى وتأويلها وأتاه بهذا الحكمة والعلم . ويأتى دور هذا العلم عندما يدخل يوسف السجن بمؤامرة امرأة العزيز وهناك يعرض عليه رفيقان . . . في السجن رؤياهما « تقول الآيات ٣٦ ، ٣٧ من سورة يوسف : « ودخل معه السجن فتيان قال احدهما انى أرانى أعصر خمرا وقال الآخر انى أرانى أحمل فوق رأسى خبزا تأكل الطير منه فبنسنا بتأويله انا نراك من المحسنين ، قال لا يأتىكما طعام ترزقانه الا نبأتكما بتأويله قبل أن يأتىكما ذلكما مما علمنى ربى انى تركت ملة قوم لا يؤمنون بالله وهم بالآخرة هم كافرون » . ويجده يوسف فى هذه الحادثة فرصة ليعظهما ويدعوهما الى دينه مؤكدا لهما بهذا أن ما أوتيته من علم بالتأويل انما هو من عند الله الحق الذى علمه الحكمة والعلم والتأويل ، ثم يؤول لهما رؤياهما بقوله : فى الآية ٤١ : « يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقى ربه خمرا وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قضى الأمر الذى فيه تستفتيان » . ثم يطلب من صاحب الخمر أن يذكره عند صاحبه حين يصبح ساقى الملك ، وينسى هذا الى حين ، ولكنه يتذكر زميل السجن الذى يعرف فى تأويل الأحلام حين رأى الملك رؤيا ولم يجد من يفسرها له ، تقول الآيات من ٤٣ وما بعدها : « وقال الملك انى أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات

خضر وأخرى يابسات يا أيها الملاء افتونى فى رؤى ان كنتم للرؤيا تعبرون ، قالوا أضغاث أحلام وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين ، وقال الذى نجا منهما وأدكر بعد أمه انا أنبئكم بتأويله فارسلون » . . . ويفسر يوسف الحلم بأنه ستأتىهم سبع سنوات مخصبة تليها سبع عجاف تأكل ما يوفرونه فى السنوات السبع الأولى ، التى نصح أن يخزن محصولها لمواجهة السنوات العجاف .

وحين يرسل اليه الملك يابى الا أن يبرأ من التهمة التى الصقت بها امرأة العزيز ، والشائعات التى أطلقتها حوله نسوة المدينة ، وما أن يسأل الملك النسوة حتى يبرئنه ، وما أن يسأل امرأة العزيز حتى تعلن أنه برى . وانما هى التى راوته عن نفسه ، وانها ما كانت لتخونه وهو فى غيبته وانه لمن الصادقين . ويستخلص الملك يوسف لنفسه ويمكن له فى أرض مصر ، ويستقدم يوسف أخوته ، وتحقق كل نبؤاته ، ثم تدور الأحداث حول انتقام يوسف لنفسه من أخوته ، وإذلالهم حتى عرفوا قدره وجاءوه مستنفرين ، تقول الآيات ٩٩ و ١٠٠ « فلما دخلوا على يوسف أوى اليه أبويه وقال أدخلوا مصر ان شاء الله آمنين ، ورفع أبويه على العرش وخروا له سجدا وقال يا أبت هذا تأويل رؤياى من قبل قد جعلها ربى حقا وقد أحسن بى اذ أخرجنى من السجن وجاء بكم من البدو من بعد أن نزغ الشيطان بينى وبين أخوتى ان ربى لطيف لما يشاء انه هو العليم الحكيم » . . . وهكذا يرفع يوسف أبويه الى عرش مصر ويمكن لأهله فى أرضها ، ويتولى هو شئونها وملئها جميعا . . . والحلقات فى القصة متصلة تبدأ بنبوءة تظهر فى حلم ، ثم تتحقق النبوءة ويصدق الحلم ، وتترابط حلقات القصة بنبوءات أخرى تحرك الحدث من مرحلة الى مرحلة لترفع الطفل المشتري بالمال الى مصاف الملوك . . . فالقوة الالهية هنا تحل محل القدر حلولا كاملا . . . ولكنها قوة عادلة لطيفة تقف الى جوار المؤمن ، فتبشره فى طفولته بما سيصيب من مجد ، ثم تسوق له الأحداث والمعرفة والتغيرات العاطفية المختلفة من عطف العزيز الى اشتهاى امرأة العزيز ، الى عرفات صاحب الخمر ، الى حيرة الملك ، الى نيل النساء وشهامة امرأة العزيز لترفع من قدره

ومن شأنه ، وفى المقابل تسوق غدر الاخوة له مرة وبأخيه الأثير مرة ، كما تسوق له السنوات المثمرة والسنوات العجاف ليلي من المجد ما يشاء وقد أنجته القدرة الالهية المساندة له من كل العثرات حتى تتحقق النهاية السعيدة ..

والواقع أن قصة يوسف فى القرآن وهى من « أحسن القصص » تحدد المنهج الذى سارت عليه القصة العربية بعد نزول القرآن الكريم .. تحدد الاله ، أو القوة المتحركة فى الانسان ، التى هى بديل فى التعاطف الكامل مع البطل ، ما دام البطل مؤمنا بالله موحدا به ، ساعيا الى نشر دينه والقضاء على من يكفرون به .. فليس هناك صراع بين هذه القوة وبين البطل ، وحتى تلم به النوائب ويدخل السجن نجده يدعو السجناء الى دين الله ، وحتى حين يأتى الفرج وتتيح له الفرصة أن يخرج من السجن لابد له من طلب اعلان براءته الكاملة مما لفته له عناصر الغدر فى القصة من تهم .. وحين تتاح له الفرصة لينتقم ، لا ينتقم وانما هو يبر بأهله ويجازى سيئاتهم باحسان . والعلم والتأويل أسلحة يتسلح بها البطل فى القصة لتساعده على تحقيق انتصاره من مرحلة الى مرحلة ، ولكنها أسلحة غير مكتسبة ، بل هى أسلحة ممنوحة من عند الله كجزء من مساندته للبطل .. فلا مجال للمأساة هنا ، وبالتصاعد الدرامى محكوم ذاتيا بأن الصدام بين الانسان والله لن يقع ، لأن الله فى صف البطل ، ولأن البطل متفان فى طاعته لله .. وسنجد مصداق هذا المنهج الدرامى فى سيرة سيف بن ذى يزن ، حيث تأمر عليه كما تأمر أخوة يوسف عليه ، وسوف ترميه أمه فى الفلاة ليموت ، كما رمى يوسف فى البئر ، وتقف المخلصة مقابل رمز الذئب المتهم البرئ فى قصة يوسف ، ثم ستقدم القوة الالهية لتعطى سيف بن ذى يزن كل الأسلحة المعاونة له فى الانتصار على من لا يعرفون الله أو الكفرة ، وهم هنا سكان وادى النيل من الحبشة وحتى مصر .. فتقف الى جواره الجن المؤمنة ممثلة فى عاقصة وعيروض ، وأولياء الله الصالحين ممثلين فى الشيخ جياذ والشيخ دياب ، والسحرة المؤمنين أصحاب السحر الأبيض كبرنوخ الساحر ، وأخميم الطالب ، ويقف الى جواره أيضا الكهنة

الصالحون والحكماء كالحكيمة عاقلة ، أم الملكة جيزه ، وترصد باسمه الأسلحة المعاونة ، مكتوبة باسمه من أول القدر كاللوح المطلسم والسوط الذى يقتل الجن والانس ، وسيف آصف بن برخيا وزير الملك سليمان ، والطاقي التى تخفيه والجواب الذى لا ينفذ ما يطلبه من زاد . وكلها أسلحة يحصل عليها اذا تلا اسمه وحسبه ونسبه ، فهو يحصل عليها بقوة الكلمة ، وهى صورة من عند الله من أول الزمان لا يحصل عليها غيره .. ثم هو آخر الأمر يستولى على ملك مصر ويعتلى عرشها .. وعلى الرغم من ان الحلم لا يشكل عصب الحدث ، أو بمعنى آخر لا يشكل القوة الالهية الموجبة والحامية ، الا أن النبوءات التى ينطق بها أعداؤه من الكهنة مما يجدون فى الكتب القديمة ، وأصدقائه من أولياء الله الصالحين ، تمثل هذه القوة القدرية القاهرة التى تحميه وتوجه خطاه ، وتؤكد له فتح الأرض أمام الدين الحنيف ، دين التوحيد ، وهزيمة النجوم والوثان .. وسنحس أن العمل القصصى هنا قد سار فى دقائق متتالية ، ولكنها متصلة ، وأن وقوع البطل فى مازق انما هو تهديد لكسب جديد يحصل عليه بخروجه من هذا المازق سالما ، وأن النهاية السعيدة لا بد منها ، وأن الموت حين يأتى البطل ليس موتا فاجعا ، وانما هو موت طبيعى ما يحل بالبشر عامة بحكم كونهم بشرا ولا يأتى فجأة لسبب مأسوى فاجع ..

وفى الآية الأخيرة من سورة يوسف : « لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب ما كان حديثا يفترى ولكن تصديق الذين بين يديه وتفصيل كل شيء وهدى ورحمة لقوم يؤمنون » والقصة تتناق لهدف محدد ، وهو أن يتعظ أصحاب العقول ، بالمؤمن منصور ومؤيد ، ولا بد لكلمات الله أن تنبصر ولا بد لرسله وللمؤمنين به أن يصلوا الى بر الأمان . والقصة بعد من الموروث القديم لأنها تصديق وتفصيل لحديث معروف ، ولكن هنا جاء رحمة ، أى أن السياق القصصى قد صفى هذا القديم من كل ما يصرفه عن الهدف والغاية ، وقدمه فى صياغة قرآنية هى (أحسن القصص) ، وهى المثل الذى يجب أن يحتذى فى صياغة الموروث الشعبى صياغة جديدة .. فالمفهوم الاسلامى قد دخل هنا بطريقة عملية

تطبيقية ، وقد رأينا أنه احتذى بعد هذا في صياغة الموروث الشعبي القصصى فى السيرة الشعبية وغيرها ، وكان مثلنا الذى قدمناه هو سيرة سيف بن ذى يزن . . أن الحلم وأن مثل كلمة القدر فى كثير من الأحيان ، إلا أنه فى الغالب الأعم يجد رموزا هامة فى الحياة النفسية لمن يحلم . وقد تكون هذه الحياة النفسية تضطرب الخوف أو القلق أو الطموح ولكنها لا تتكشف إلا بالرموز التى تحيل إليها الصور ، أى بترجمة الصور الى كلمة ، ثم استحياء موروث الكلمة وتراثها الشعبى القديم ، لتعيد ترجمة الكلمة الى معنى واضح يكشف عن الحياة

النفسية التى تبرز من خلال الحلم . . وبهذا يمثل الحلم أداة هامة فى العمل الدرامى عامة ، وقد قامت مدرسة التحليل النفسى منذ البدء على هذا المعنى ، ثم تطورت عطاءاتها حتى أصبح هذا المعنى أداة فعالة فى أيدي نقاد الأدب ودراسيه ، باعتبار العمل الأدبى إنما يتم فى حالة تشبه حالة الأحلام . .

وأيا كان الأمر فإن الباطن والموروث الذى تجسده الكلمة هو العنصر الرئيسى والفعال فى دلالات الأحلام الواردة فى الأعمال العربية الشعبية بالذات ، وهو أيضا عنصر فعال فى تحريك العمل الدرامى وخلق تراكماته الفنية . .



من حفلات العرس في اليمن

سَيِّدُ طَنْطَاوِي عَبْدِ السَّلَامِ

حفلات العرس في اليمن ممارسات وطقوس وأغاني ورقصات ، وأزياء وحلي
تعطى لحفل العرس بهجة وطابعا خاصا وتبدأ تلك الاحتفالات منذ البدء في خطبة
العروس للعريس .

وإذا أعجبت العروس العريس يذهب العريس
مع عائلته وعائلة العروس إلى شيخ القرية لقراءة
الفاتحة وعقد القران بينهما .. ودائما يحتفظ
قاضي أو شيخ القرية بعقد القران .. حيث أن
تكاليف الزواج باهظة جدا فالزوج يدفع إلى
زوجته مهرا خالصا لها ويتعهد بتقديم مبلغ معين
من المال إذا طلقها ..

ثم تحدد العروس موعد العرس وغالبا يكون
يوم الخميس ..

(العرس) حفل الزفاف :

بعد الخطبة وقراءة الفاتحة والفترة التي تحددها
العروس تقوم أسرة العروس بدعوة أقاربها من
القرى الأخرى وتسمى هذه الدعوة أو الرسالة
(بالطلب) ويحدد فيها موعد العرس .. ويحضر
الضيوف من القرى الأخرى المجاورة والبعيدة من
أجل هذا العرس وإذا لم يحضروا فعليهم بالاعتذار
وأن لم يعتذروا « فيحقوهم » أهل الدعوة
ويجلسون جلسة عرب عند شيخ القرية كما يحكم
بينهم بطل (رأس غنم) أو أي شيء آخر .

ويأتي الضيوف في صباح يوم العرس ويسمى
الضيوف (العروة) ويكون في استقبالهم أهل

وتبدأ طقوس اعلان الخطبة بأن تجتمع أسرة
العروسين من أجل الخطبة في احتفال كبير يتخلله
ضرب النار وإطلاق الزغاريد لتعلن لأهل المنطقة
بداية حفلات العرس وإعلان الخطوبة وفي هذم
المناسبة يعطى العريس لأهل العروس زلطة
(نقود) تعبيرا عن تقديره لدخول بيت العروس
(دخلة البيت) وتوزيع تلك النقود على أخوات
العروس وأمهات .

الخطبة :

والأب في الظاهر هو الذي يقرر شئون الزواج
ولكن الحقيقة أن النساء من اللاتي يقمن بعقد
الزواج ، فالشاب يعلق أهمية كبرى على رأي أمه
وأخواته لأنهن يعرفن الزوجة المقترحة فهو
لا يراها إلا في يوم العرس عندما يرفع عن زوجته
الحجاب فيكون ذلك هو أول مرة يرى فيها
زوجته .. أما الفتاة فالزوج غير مجهول بالنسبة
لها فهي قد رآته قبل ذلك من خلف الباب أو من
وراء الشباك بل لعلها قد سمعت صوته وهو
يقول (الله) حين يصعد درجات السلم ...
أما إذا كان قد تزوج قبل هذا فانهما ستعرف
تفاصيل حياته الخاصة من ثروة النساء وفي
مجالس الحريم .. وهكذا يتوقف الزواج على
مدى حكمة نساء الأسرة .

القرية فيرحبون بهم بضرب النار والرصاص
والزغاريد من النساء .

ثم « يستنبون » يقفون في ساحة واسعة تسمى
ساحة العرس ويتم فيها تبادل طلقات الرصاص
ثم ينقسمون الى صفين صف لأهل القرية وصف
آخر للعروة (الضيوف) ويستنب (يقف) أحد
الشعراء من الضيوف ليلقي قصيدة طويلة تسمى
(بالخال) ويصحب هذه القصيدة مدح العروس
وأهل القرية جميعا وحسن الضيافة لهم . وبعد
أن ينتهي من القاء قصيدته (الخال) يتبعه شاعر
من أهل القرية (الصف الآخر) ويلقى قصيدته
(الخال) ويصحب هذه القصيدة الترحيب
بالضيوف (العروة) ويظلون على هذا الحال الى
وقت صلاة الظهر وعند فراغهم من القاء القصائد
يقوم الضيوف (العروة) بضرب النار مرة أخرى
ولكن بشكل كثيف .

وبعدهما يقوم عازف الطبل والمزمار بعزف
مقطوعات من الموسيقى الشعبية اليمنية ويقوم
أحد الأشخاص بالرقص في وسط الدائرة ويمسك
برشاشه ويمكن يزامله في الرقص فرد آخر أو
فردين أو ثلاثة .

ويقوم الرجال بالرقص ويشكلون حركات غاية
في الجمال بالأرجل . ثم يمشون مع الطبل
والمزمار الى قرب المسجد ليصلوا الظهر . وبعد
الفراغ من صلاة الظهر يذهبون الى بيت العروس
أو العريس حسب اتفاقية الطرفين للغداء .
ويوجد في كل قرية خدم يسمون (بالعزامة)
الذين يقومون بتجهيز الغداء اليمنى . وعند
الانتظار للغداء يمر على الضيوف فرد ويبيده
صينية كبيرة فيها كاسات من « المرثة » الشوربة
وتكون مركزة ويقوم بتوزيعها على الضيوف .
ويجهز بعد ذلك ديوان كبير للغداء يقدمون فيه
الوجبات اليمنية مثل العصيدة - الهريش -
السلته - والسبيا - الملوخ - حليب مع البسباس
كبيرة يمكن أن يوزع لكل مجموعة جزءا أو لكل
مجموعة صينية حسب امكانية العريس ويأتي
اللحم دائما في آخر الطعام .

ويكون الأكل دائما في طناسجر من الفخار
للاحتفاظ بدرجة حرارة عالية لأطول فترة ممكنة .

يأتي بعد ذلك الحلو وتسمى بنت الصحن ، وهي
عبارة عن صينية كبيرة بها شرائح من الجلاش
الرقيق فوق بعضها ثم تدخل الفرن وتسوى الى
أن يحمر وجهها ثم يضع على وجهها عسل نحل
بلدى وسمن بلدى ثم يأكلها الضيوف بعد ذلك
بالأيدي كما يوجد نوع آخر مثل المهلبية المصرية .
وبعد الأكل يشربون اللبن الحليب أن وجد
والشاي (الشاي) ويمكن أن يشرب الشاي
عدة مرات . ثم يستعدون لزفاف العروسة
(الحريو) الى منطقة معينة خارج القرية وعند
الزفاف بالعروسة (الحريو) يرددون الزوامل
الشعبية .

ولعل المدلول اللغوي للزوامل يشكل بعض
جوانب تعريفه فالأزامل في اللغة الفصحى هو
الصوت المختلط من عدة أصوات ، أو بمعنى آخر
العدو المتمايل كسرعة الأعراج . وقد يتسع
مدلول التمايل على النماذج كصورة للكثرة .

فالزامل انشاج جماعي روته أجيال عن أجيال
ولا يشكل « البداع » الا أقل أجزائه في
المناسبات الطارئة ، غير أن أغلبية الزوامل شهيرة
التداول مجهولة القائل .

ويبدأ أهل العريس بالترحيب بالضيوف
فيقولون :

يا مرحبا وأهلا وسهلا
بالضيف ذي جانا عنيه

ويؤديها أهل العريس بالتجاوب بينهم .

ثم يردد عليهم الضيوف الى كرم أهلها .

دام السرور يا سيد الأعراس
جيننا لكم بالعين والراس

ثم يردد صوت آخر بأداء آخر جماعي .

نيسبب الرقص بسباس

نكسكس الزرب كسكاس

ما بين بكعه وذراس

والبسباس هي الشطة عندنا في مصر أي
نجعل الرقص مثل الشطة حامي . ونفتت الأرض
تحت الأرجل من قوة الرقص أي نكسكس الزرب
كسكاس .

كما يذهب مجموعة من الرجال لخراج العروسة من بيت أبيها للاحتفال بها ، تتقدمهم مجموعة من النساء الصيتيات وتردد النساء .

ساعة الرحمن ذا الحين
والشياطين غافلين

أخرجى من بيت السلطان
وأدخل فى بيت الامام

اطلعى يا سيد الأغصان
بالسبلامة والهنا

ويقال لها عدة ترانيم أخرى تبدها التجمعات الأفراحية .

ولليمنيات وجوه ممتعة شاحبة وملامح متناسقة ، ويستعملن أصباغا كثيرة . . ولا يكتفين بالأحمر للشفافة والحدود والأظافر بل الكحل أيضا الذى يجسم الحواجب . وتوضع نقطة دقيقة تحت القم وعلى الجباه وخاصة العروس حيث تقوم بكامل زينتها وقت عرسها ويقوم بتزيينها صديقاتها . . أما اليدان والقدمان فتزيينهما جدائل سوداء فى شكل اكليل من الزهور والخضرة كقفاز من الدائلا بل أن بعض النساء يرسمن أشكالا تزين صدورهن وتنزل الى ما بين النهدين ولكن هذه « النعمة » لا يعرفها الا الزوج والطبيب . .

فترتدى العروس ثوبا طويلا من القماش المذهب . وتغطى رأسها بأغصان مجدولة مغشاه بالقماش الأسود وتغرس المرأة التى تشرف على تجهيز العروس أزهارا ومجوهرات فى شكل شبيه بالتاج وتتم زينة العروس بالشبكة التى قدمها لها العريس وتكون من الذهب الخالص (البندقي) عيار ٢٤ ويكون طقم كامل وهو الحلق والأساور والخواتم والعقد وأحيانا يقدم لها حزام من الذهب أن أمكنه ذلك . وكانت العروس فى الماضى يأتى لها العريس بشبكة من الفضة (المخلاص) أى من الفضة الخالصة . وكان يصنع هذا الحلى اليهود اليمينيون وقيمون الآن بمحافظة صعدة ومشهورون الى الآن بصناعة الحلى اليمينية . وتدخل النساء فى مجلس العرس . وتتحدث كل واحدة همسا مع من تجاورها وبعضهم يأخذ القات أو تدخن المداعى . .

وقد تقول بعض الجريئات شيئا يهز فتطلق النساء من حولها صرخات الدهشة والعجب . . « يوه . . يا أختى ! مع اخفاء وجوههن . . انهن يتكلمن قليلا ولكنهن يرقصن كثيرا . . ويفسح المجال فى الوسط بكل صعوبة وتقف مغنية فى يدها الدف ثم تنهض امرأة وتدعو احدى زميلاتهما ويرقصن اثنتين اثنتين أو ثلاثة ثلاثة وأحيانا ربعة وتتقدم الراقصات ويدرن وينثنين طبقا لنظام يبدو لأول وهلة رتيبا مملا . . ولكنه لا يلبث أن يصبح ساحرا فاتنا عندما يعود عليه الانسان ويعرف دلالاته وتخفيض النسوة طرفهن ولا يبتسمن ويسكن منديلا بيد وطرفا من الثوب وبالأخرى تمسك يد زميلتها فى الرقص . . ويكمن فى الرقص فى الأوضاع المعقدة للقدمين اللتين تنتقلان على الأرض بجمل راقصة . . وفى حركات الأرداف . . ونساء اليمن لحيفات . . طريات العود . .

ويخرج أهل العروس والعريس والضيوف الى منطقة معينة خارج القرية يرددون الزوامل الشعبية وكذلك الرقصات الشعبية اليمنية على صوت الطبل والمزمار .

ويقفون فى منطقة معينة فى الجبل ويقومون بوضع أهداف صغيرة بعيدة عن المكان لاقتناصها بالرشاشات ويتسابق الناس جميعا فى اقتناصها ويجب عليهم اسقاط الأهداف جميعا مهما تكلف الأمر ويبقون على هذا الحال حتى الساعة الثانية أو الثالثة عصرا .

ثم يذهبون الى بيت العريس ويتناولون القات ويدخنون المداعى فى الديوان ، والديوان هو مكان كبير مفروش بالسجاد والمساند على الأرض ويتسع لحوالى مائة شخص أو أكثر . . وفى جلسة القات يقوم المداح ومعه زميله بمدح العروس فى الديوان وأحيانا يأتى المزمار فى الجلسة وأن لم يوجد المداح أو المزمار فيسمعون من شرائط الكاسيت أغاني الأفراح ويرقصون عليها . . ويبقون على هذا الحال الى قبل المغرب عند خروج العريس للغسل والتمشييط فيرددون . .

الا يا طائر السعد قدامى تنشر
ويا هذا المشرکس الا تسلم من الشر

وبعد صلاة المغرب يأتي العريس وهو يلبس الزى الرسمي اليمنى وهو عبارة عن « زنة » (جلباب) لونه أبيض وفى وسطه حزام عريض مزركش به « جانبیه » خنجر وفوق الزنة (كوت) جاكيت أسود وعلى رأسه لفافة بيضاء وبها الريحان والياسمين لتعطى رائحة ذكية . ويدخل العريس الى الديوان ومعه الضيوف الى المجلس الكبير فى الديوان حيث تؤدي الرقصات الشعبية اليمنية وأشهرها رقصة « البرع » وبعد ساعة تقريبا يشعلون المشاعل على سطح بيت العروس . ويدخل أشخاص يحملون صواني بها الشمع ، ومع الشمع بيض مزخرف بزخرفة شعبية وحبوب أخرى مثل القمح والملح والشعير ، والشمع يكون مثبت على قاعدة من الجبس . (الحصى) ثم يدخل شخص يحمل الحناء ويقوم شخص بوضع الحناء للعريس وتكون الحناء فى بطن اليد اليسرى أو آخر عقله من الأصبع الصغير للعريس فى نفس اليد . وفى نفس الوقت يقوم الحاضرون بالغناء للعريس .

وفى نفس الوقت تدخل طفلة صغيرة الى بيت العروس تحمل على رأسها الحناء ويجب على العروس أن تحنى يدها وبعد أن ينتهى العروس (الحريو) من الحناء تبدأ (البالة) . والبالة هي لعبة البالة أو حلة البالة من فنون الأفراح والأعراس . فالبالة فن أصيل تلعبه كل منطقة باليمن فى المناسبات وبالأخص الأعراس وقد تختلف أصوات الأداء من منطقة الى أخرى ومن لعبة الى ثانية فى المنطقة الواحدة لكن البالة لا تخرج عن المفهوم العام والشكل العام فهي لعبة رجالية قد تشارك فيها المرأة كمساجلة انشادية فقط لا كلامية فى الحلقة . وهذه الحلقة تتكون من الشبان ذوى الأصوات العالية وذوى الحركات السريعة للدوران عند خاتمة الانشاد . أما الشعراء الذين يتساجلون الأقاويل فيأتون من جماعة النظارة فى المجالس وبعد الانشاد يعود كل شاعر الى مكانه لكن يدخل آخر وقد يطول هذا الترداد حتى يدخل شاعر آخر فمثلا فى ناحية الحذاء بمحافظة ذمار ينقسم الناس الى صفين ثم يبدأ البالة أحد الحاضرين بلحن معين ويختلف لحن البالة من قرية الى أخرى كما ذكرنا من قبل حيث يبدأ بلحن يختاره البادى

لبالته ويختار حرفين فى نهاية كل بيت وعادة ما تكون البالة من بيتين وبعد أن ينتهى من القاء بالته يردد لها الصف الآخر ويتكون من نحو عشرين أو ثلاثين رجلا تردد هذه المجموعة وتقول :

يا بالة الليل يا بالة
ويا الليل بال

يا بالة الليل يا بالة
على كل بالة

يا بالة الليل يا بالة
على كل بال

ثم يخرج شاعر آخر من الضيوف يفتح المساجلة أو المشاعرة فيستهل أبياته بالاشادة بالعريس وأهله وبالأخص والده ويقول : -

ابدع بذى لاح براقه
وغيشيه سكب

وامسوا يسقوا بسيلة
فى الحبود والجرب

وأخدم حريو السعادة
جمعده رأسه كشب

وأبوه زين المجالس
وابن زين العرب

ويردد بعد ذلك الصفيين بالبالية .

يا بالة ويا ليل بالة
يا حلا كل بالة

فتردد هذه البالة بعدة ألحان كما يقول الشاعر بنفس لحنه فى القصيدة ويقول شاعر آخر وسط الحلقة ويأتى بقصيدة أخرى بنفس الحرفين الآخرين من القصيدة الأولى . وهكذا يتنافس الشعراء فى البالة تنافس ودى فى الشعر . ويمكن تصبح معركة بدون سلاح وتستمر البالة حتى وقت الفجر أحيانا .

وفى اليوم الثانى يخرج أهل القرية والضيوف الى خارج القرية ويواصلون المنضم فى الجبل حتى وقت الغداء وبعد الغداء يتناولون القات مع

العريس الى بيت العروس ويأخذها ويذهب الى منزل أسرته .

ويردد بعد ذلك أهل العروس والعريس الزوامل ترحيبا بضيوفهم فيقولون :

يا مرحبا وهلى وسهلى بالجيش الزاحفة
ما نحن عند الشديده والنوايب

يا ذى مالكتونا صفة مشرق ومغرب ناصفة
من مثلكم شل المشارق والمغارب

وهكذا تستمر احتفالات العرس وتنتهى بفرحة
الانسان بالحياة ، حياة جديدة لعروسين فى تكوين
أسرة جديدة لحياة سعيدة .

المداعى ويقوم المداح بالمدح للعريس وفى المغرب
يقوم الأهل والضيوف بمساعدة العريس بالزلف
(الفلوس) وتسمى هذه العادة (بالرقد) .

وبعد جمع الأموال يقوم العريس بعد العشاء
بزفه بالطبل والمزمار واشعال المشاعل فى الزفة
للأضيافة ويقوم الضيوف والأهل بضرب النار
والجوريح (طرقة الأصابع) وتظل هذا الزفة
الى بيت العريس أن كان له بيت مستقل به .
أما اذا كان يتزوج فى منزل العائلة فيزف داخل
المنزل وتأتى له العروس وسط أهلها ، أو يذهب



● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطريا ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة
لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠
دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة
١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وتوسل الاشتراكات بحالة
بريدية حكومية أو شبك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد
البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق
★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

فنون الفرجان

وعربية "خبن" الشعبية

انصار عبد الفتاح

الأراجوز شكل هام من الأشكال المسرحية العربية :

ان كلمة قراقوز كلمة تركية مركبة من (قرّة) وتعني باللغة التركية (أسود) (وقوز) وتعني عين أى أسود العين ، ويفسر البعض العين السوداء بأنها العين المتشائمة التي ينظر الأراجوز من خلالها للواقع بتشائم بعين ناقدة رافضة للمواصفات الاجتماعية ، والبعض يعتقد أن الأراجوز شخصية غجرية والبعض الآخر يعتقد أن الأراجوز هي تحريف لكلمة (قراقوش) وهو اسم بهاء الدين قراقوش أحد وزراء صلاح الدين الأيوبي ، وبغض النظر عن اختلافات وجهات النظر حول نشأة وتاريخ وتعريف الأراجوز فنحن مهتمون هنا بالأراجوز كدراما شعبية والعمل على احياؤه من جديد من خلال تجاربنا المسرحية والعملية .

حالمهم فاذا ما عجز تولت العصا مهمة التعامل معهم وسط ضحك الجمهور وموافقته التامة على ذلك .

والصفيق والمدلس والغبي والمرأة بنت البلد وغيرها من الشخصيات هي مكونات الكوميديا المرتجلة وهو تكوين خصائص المسرح الارتجالي والتي تتشابه مع الكوميديا الإيطالية والكوميديا (ديلارتي) .

ويتميز الأراجوز الشعبي بصوت حاد ينفرد به عن بقية الشخصيات المشتركة ، ويعتمد في ذلك على وضع زمارة خاصة في قمة نهاية حلقة تسمى « الأمانة » تساعد على اخراج هذا الصوت ، مع استخدامه أيضا لصوته الطبيعي ان كانت هناك شخصية أخرى تتكلم ويغير من صوته ليناسب النساء والرجال .

والأمانة عبارة عن قطعتين من النحاس تم ربطهما بخيط من الصوف أو القطن ، ويقوم

وشخصية الأراجوز شخصية ساخرة لاذعة لا يخدعه أحد وهو معلق على الأحداث وهو تجسيد لحكمة وبساطة وفكاهة الشعب العربي . أنه الانسان الفقير الذي كثيرا ما يقع في مواقف صعبة ومع ذلك فهو لا يفقد الاحساس بالنكتة أبدا وتنطبق عليه كلمات مكسيم جوركى التي قالها في البطل الشعب الروس (بتروشكا) أنه ينتصر على الجميع وعلى كل شيء .

كذلك ينقد الأراجوز النقد العملي ذاته شيخصيات تستحق النقد مثل : -

الصفيق : الذي يستغل كرم الأراجوز .

المدلس : الذي يظن أنه بوسعه أن يخدع الأراجوز .

الغبي : الذي يحاول الأراجوز أن يعلمه شيئا

هؤلاء وغيرهم يتناولهم الأراجوز بالعرض على أنظار الناس محاولا - أولا - أن ينصحهم ويصلح

بالعرض فى الغالب لاعب واحد يفتنى ويمثل ويلعب العرائس ، ويعاونه شخصية تسمى « الملائغاتي » الذى يعتبر عنصرا هاما مع الأراجوز حيث يربط الأحداث عن طريق الحوار التمثيل معه ، وهو غالبا يعزف على آلة موسيقية ايقاعية (الترومبيت) .

النص الأدبى

النص الأدبى للأراجوز غالبا ما يكون مرتجلا ، أو نصا محفوظا يتصرف فيه اللاعب وقت الحاجة ، ويغلب عليه الطابع النقدى والاضحاك والتسلية بنكات مختلفة مزدحمة بالتعليقات والسخرية من بعض الشخصيات ، وهو يمثل - فى رأى - احدى الملامح والعناصر الرئيسية فى الكوميديا المرتجلة العربية وحدى مكوناتها الرئيسية بما يمتاز به الأراجوز من عفوية فى الأداء ونص مرتجل وخالق التمثيلية (الممثل اللاعب) هو نفسه ذات الشخص يتميز بقدرة وموهبة على تغير التونات الصوتية والشخصية تتغير حسب ما يتطلبه الحال . والأراجوز ينبغى أن يكون له قدرة على التعبير والتعليق الفورى والزكى واللمح على كل موقف مستجد من جانب الجمهور والتعليق عليه بذكاء وفكاهة وخفة وعمق . ويجب أن يكون الأراجوز لديه قدرة واعية بكل الأحداث السياسية والاجتماعية التى يعيش فيه مجتمعه ليتمكنه التعليق عليها وابناء الراى ان أمكن .

كل هذه صفات شعبية هامة يتميز بها الأراجوز وتتميز بها الكوميديا المرتجلة .

شخص الأراجوز

يوجد فى عالم الأراجوز شخصيات متعددة منها : -

مرات الأراجوز - البربرى - العمدة - بنت البلد وحماة الأراجوز والشحات والمأذون والفلاح والشاويش والحرامى والغازية وغيرها من الأنماط الشعبية .

الاطار المادى للأراجوز

هناك شكلان للأراجوز (١) ثابت (٢) ومتحرك للثابت عبارة عن - خيمة بيضاء أو ملونة عليها

صور شخصيات الأراجوز من هذه الصور : صورة الأراجوز بطرطوره الأحمر والبربرى والشيوخ وبنت البلد التى ترتدى الملاية اللف السوداء ، ويجلس أمام الخيمة رجل يضرب على آلة الايقاع (الترمبة) للاعلان عن العرض ويجلس الجمهور على الأرض والرؤوس مرفوعة الى أعلى حيث مسرح الأراجوز وهو عبارة عن ملاية بيضاء مشدودة على حوامل خشبية . والشكل الآخر عبارة عن عربة صنعت من الصاج والحديد أو الخشب والحديد على هيئة قاعدة مستطيلة الشكل لها مدخلان واحد فى الخلف للدخول وأخرى فى أحد الأجناب للخروج . وتقام هذه العربة على أربع عجلات تجرهما السواب ، هذا بالإضافة الى الشكل العادى للأراجوز ، وهو عبارة عن بارفان من الخشب يحمله الأراجوزاتى على ظهره ويدور به فى الحواري والأزقة والقرى .

لقد ترك فن الأراجوز أثرا واضحا على الكوميديا المصرية ، كان أبرز مظاهره تحول الأراجوز من دمية الى شخصية انسانية ، حدث ذلك فى الأربعينيات حين اكتشف الفنان المصرى الممثل على الكسار والذى يطلق عليه بربرى مصر الوحيد نظرا لسواد بشرته وخفة ظله ، شخصيته نابعة من عمق الطبقة الفقيرة . أطلق عليها اسم عثمان عبد الباسط الذى كان يعتبر ممثلا للشعب بخفة ظله وطيبة قلبه والذى كان يقول الحق دائما وشخصية عثمان عبد الباسط بربرى مصر الوحيد كان له أثره الواضح فى التعبير عن هموم الناس وآمالهم ومشاكلهم وأحلامهم ، وفى الخمسينات ظهر الفنان محمود شكوكو الذى كان يلقي مونولوجاته الفكاهية وهو مرتدى طرطور الأراجوز وجلبابه الشهير ، وكان يفعل ما كان يفعله الأراجوز الدمية ثم أنشأ الفنان شكوكو قرقة للأراجوز حدثت فيها أكثر من مقابلة طريفة بين الأراجوز الدمية والأراجوز البشرى .

ان شخصية الأراجوز تقترب من بابات ابن دانيال وشخصياته وكذلك من أعمال خيال الظل والقراقوز التركى لتصب أيضا فى « أبى العبر » احدى الظواهر المسرحية الأولى عند العرب بطرافته وطلاقة لسانه ونقده اللاذع ، وتلتقى مع ظاهرة المسرح عند عبد الرحمن بن بشر فى بغداد حينما كان ينقد الخلفاء وأعمالهم ، وكذلك

طرائف الشعب المختلفة ، وكل هذا يدل على دلالة قاطعة على تسلسل الظواهر المسرحية العربية والتقائها وتأثيرها في الوجدان الشعبي العربي فهي لم تنفصل واتصلت دائما لتعبر عن هذه الظواهر المسرحية التي بإمكانها أن تخلق مسرحا عربيا ذا ملامح خاصة وميزات تعبر عن مكوناته وافكاره .

مسرح الظل أو خيال الظل

عرفت الحضارة العربية الاسلامية اشكالا درامية متعددة نذكر منها : -

- ١ - المقامات
- ٢ - التعذية
- ٣ - حفلات الذكر
- ٤ - حفلات الزار
- ٥ - المولوية
- ٦ - سلطان الطلبة
- ٧ - مسرح البساط
- ٨ - المسرح الاخباري
- ٩ - صندوق الدنيا
- ١٠ - المدايح
- ١١ - الحكواتي
- ١٢ - اسماعيل باشا
- ١٣ - الأراجوز
- ١٤ - خيال الظل

خيال الظل

خيال الظل لغويا اصطلاح عربي شائع اتخذ معناه المستقل وانصهر في ضمير الشعب وحياته التعبيرية اليومية حتى اكتسب دلالة خاصة ، والمفهوم الطبيعي لكلمة خيال الظل هو ظل الخيال ، لأن المقصود من المخيلة هو الصورة اللفظية التي يعكسها الخيال المادي أمام الضوء الخلفي .

وقد أشار بعض المتصوفين المسلمين الى مسرح الظل وقارنوا بين العالم وبين المشهد من وراء

الظل ، ليعبروا عن العلاقة التي تربط بين البشر والذات الالهية ولم يستطع المهتمون بأمر هذا الفن أن يتعرفوا على مكان ميلاده بدقة ولكنهم مجمعون على أنه جاء من مكان ما من آسيا (من الصين أو الهند) ثم انتقل الى البلاد العربية .

ومسرح خيال الظل :

له أشكال مختلفة منها الثابت والمتحرك .

اولا الشكل الثابت يتكون فيه خيال الظل من من حاجز خشبي بعرض الصالة يفصل المشاهدين عن اللاعبين (الممثلين) ويرتكز هذا الحاجز الخشبي على الأرض وبه فتحة طولها نحو المتر وعرضها متر ونصف تقريبا وقد شددت عليها قماش أبيض رقيق وشفاف وفي أسفل الشاشة من داخل المسرح جهة اللاعبين ثبت قضيب مفرغ من الخشب ليحمل الدمى المشتركة في اللعب وعلى الأرض صندوق كبير يحوى مجسوة من شخصوس العروض التمثيلية . وهي عبارة عن أشكال مختلفة كل منها حوالي ٤٥ سم مصنوعة من جلد الحيوان على هيئة الشخصيات المشتركة في موضوع التمثيلية وأحيانا على شكل حيوانات كالحمير والكلاب والماعز أو أشياء جمادية كالبيوت والأشجار وهذه الشخصوس الجلدية مفصّل وثقوب لغرض دفع اللاعب فيها عصاه لتحريكها في كل اتجاه كما أن بعضها منها مثبت على قضيب حديدي رفيع أو سلك صلب وعند الغرض تطفأ الأنوار ملتصقة بالشاشة ثم يضيئ من داخل المسرح مصباح زيتي أو مجموعة من الشموع تمكن الضوء من أن يرتكز على الشاشة . وعندئذ تظهر ظلال الشخصوس على الشاشة وتنعكس من الجهة الأخرى فيراها الجمهور واضحة . ويبدأ اللاعبون تحريكها وهم يؤدون بأصواتهم المختلفة تصاحبهم أنغام الموسيقى وهناك وصف لمسرح خيال الظل الثابت في كتاب أحمد تيمور باشا « التصوير عند العرب » ١٩٤٥ (مصر) يقول فيه : تتكون الفرقة من خمس أشخاص :

- ١ - صاحب الفرقة ومديرها وهو شيخ عجوز جاضر البديهة سريع النكتة ذكي لمّاح ، يحفظ تمثيليات عديدة ، ويروي كثيرا من فن الشعر

والنوادير القديمة ، وله معرفة بالخفاء والحكايات الشعبية والزجل ، وهو غالبا الذي يؤلف القصص التمثيلية ويحفظها للعاملين معه ، وهذا الأب الرئيس قد تمكن لكثرة أسفاره وتنقلاته من الاطلاع على أحوال بعض البلاد العربية ومعرفة مسالكها وعاداتها وطبائعهم ومنهمة هذا الشيخ العجوز هو تحريك الشخصوس التي تقوم بالأدوار الرئيسية في التمثيليات .

٢ - الفرد الثاني في المجموعة وهو الابن الصغير ويساعد (الرئيس) في تمثيلياته ويتأهل بكل مزايا الأب استعدادا لأن يرث صنعته بكل ما فيها من حرفة وفن ويقوم أيضا بتحريك الدمى مع والد .

٣ - الفرد الثالث في المجموعة هي ابنته الصغرى وهي تؤدي الأدوار النسائية ، وهي ذكية في التقاط أحاديث النساء ، وتفرق بين حركات المصريات وغير المصريات .

٤ - الفرد الرابع في المجموعة وهو الذي يدق على الطبل ويصدر منها النقرات التي ترقص عليها العرائس وهو يستلعد بعض الأحيان في التشخيص .

٥ - الفرد الخامس في المجموعة يعزف على آلة وترية تشبه العود ، يمتاز بصوت جهوري (الباص) ، ويقوم بمساعدة الرئيس في تصحيح الشخوص وتلحين قصائده وأشعاره ، وكثيرا ما تشترك المجموعة في ترديد الأغاني الجماعية والقاء الأناشيد التي تحتاجها التمثيليات .

النوع الثاني من المسرح الظل أو خيال الظل (المتحرك)

وهو نوع بسيط متنقل يشبه الكشك الخشبي ويتكون من قوائم (ضلوع خشبية) مترابطة بواسطة مفصلات وعلى هذه القوائم شدت حيطان من القماش السميك ما عدا أعلى الواجهة فقد ثبت عليه قطعة من القماش الأبيض الرقيق (لعرض خيال الظل) ويدخل الممثل (اللاعب) ومعه زميل أو اثنان الى داخل هذا الاطار الخشبي ويضعون الشخوص ملاصقة للشاشة العرض .

ومن الخلف مصباح صغير ينعكس خيالات الشخوص خلف الشاشة ويراهن المتفرجون من

الجهة الأخرى وهم جالسون على الأرض أو واقفون .

محمد ابن دانيال

ان اقدم ما وصلنا من نصوص خيال الظل هي التي وضعها شمس محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي الموصل الذي ولد في القرن الثالث عشر الميلادي (٦٤٦ هـ - ٧١١ هـ) (١٢٣٨ م - ١٢٩٦ م) .

والملاحظ أنه كان يطلق على التمثيلية كلمة (يابة) وكانت عبارة عن بعض مشاهد تمثيلية كل مشهد منها يكون نهاية صغيرة مستقلة ومنفصلة ، ولما كانت تسمى وحدات الكتاب فصولا وأبوابا أطلق على كل من هذه الروايات المكونة للعرض الكامل كلمة (باب) ، والملاحظ أن العامة تميل في بعض الأحيان الى تأنيث بعض الكلمات المذكورة والحاق تاء التأنيث بآخرها .

لذا الحق العامة هذه التاء بالكلمة فأصبح الباب التمثيل يسمى (يابة تمثيلية) وبمرور الوقت والاستعمال المكرر اكتسبت الكلمة معناها وصارت البابة تعني تمثيلية ظلية لقد لعبت الماخيلة دورها السياسي والديني بتمثيلياتها العربية واعجاب صلاح الدين الأيوبي بعروض خيال الظل في فترة تأسيس الدولة الأيوبية يعني دلاتين هاتين

أولا : أن فن الماخيلة وصل وقت ذاك الى مرحلة من التطور وكانت له فيها نصوص تمثيلية جيدة التأليف والتنفيذ تشجع على المشاهدة والتعليق .

ثانيا : لم يكن تمثيل الخيال مقصورا فقط على عرض الهزليات اللاهية والمضحكات الفكاهية بل كانت لها أهداف أخرى تتمثل في استخدام الموضوعات الدينية والقصص التاريخية الوعظية التي تؤثر في نفوس المشاهدين .

عربة غبن

وفنون الفرجة الشعبية

تجربة ميدانية

بعد تجارب استمرت على مدى خمس سنوات في مصر وبولندة ومن خلال مجموعة عروض

تجريبية توصلت الى فكرة تصميم عربية شعبية خاصة متنقلة مستوحاة من أشكال عربات الباعة فى الموالد والأسواق ، مع تطويرها بحيث تتحول العربات نفسها الى مسرح شامل يجمع فنون العربية الشعبية من أراجوز وخيال الظل وصندوق الدنيا ومسرح الآلات الشعبية الموسيقية ، وتستخدم العربية كخلفية بانورامية للعروض ، وتستخدم أجزاء منها ديكورا متحركا ، وبهها صحارتان للاكسسوار والملابس ، وكل هذه العناصر يقوم بتوظيفها الممثلون فمثل العربية الشعبية يجب أن يمتلك قدرات خاصة تمكنه من التعامل مع كل فنون العروض الشعبية .

ولقد وجدت فى نداءات الباعة التى تمتزج بالغناء والإيماءات التمثيلية حالة مسرحية تلقائية خاصة من خلال أصوات الباعة المتداخلة وتعبيراتهم التى تشكل شكلا آخر من أشكال الفن المسرحي والذي يعتبر نوعا من الغناء المسرحي .

لماذا العربية الشعبية ؟

عربية غبن الشعبية تجمع فنون الفرجة الشعبية (أراجوز - صندوق الدنيا - خيال الظل) فى مسرح واحد حيث تتضافر هذه الأشكال لتقدم امكانية رؤية إبداعية أعمق وأشمل قد تفيد فى اكتشاف جوانب جديدة من مسرحنا الشعبي ، من حيث قضية الشكل والمضمون من خلال مجموعة عمل فى مجالات (البحث - التأليف - الإخراج - الديكور - الموسيقى - النقد) وهى محاولة الغرض منها انزال المسرح الى الشارع ليكون أكثر قربا من وجدان الناس ومشاكلهم وأحلامهم ، فنحقق مسرحا جماهيريا قليل التكلفة وسهل التنقل الى الجمهور العريض باليادين والحدائق والقرى المصرية .

عروض مسرح العربية الشعبية

قدم مسرح العربية الشعبية ثلاث تجارب فى بولندا :

١ - بقى الكسلان للكاتب المصرى الفريد فرج وهى مستوحاة من ألف ليلة وليلة .

٢ - مذبحة القلعة للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى .

٣ - كرنفال شعبى للأطفال وذلك على مسرح دار الفنون Domsz Tuki بوارسو وزامش Zamosc iu Warszawa موسم ٨٥/٨٤ ونالت شهادة تقدير خاصة من دار الفنون وأخرج هذه العروض د/ محمد هناء متولى .

٢ - إيطاليا (روما)

خمس عروض فى حديقة (الأكاديمية المصرية بروما) موسم ١٩٨٨ بالاشتراك مع المخرج الإيطالى جان فيورى وأخرج العروض المصرية انتصار عبد الفتاح .

٣ - القاهرة (الاسماعيلية) ١٩٨٨

وقدمت (٧) عروض فى الشوارع الاسماعيلية واشتركت فى المهرجان الدولى الرابع للفنون الشعبية وحصلت على شهادة تقدير من المهرجان وقام بالإخراج انتصار عبد الفتاح .

وتستعد لتقديم تجارب بالأحياء الشعبية والقرى المصرية موسم ١٩٨٩ ، وذلك لمحاولة تقديم الكتاب العرب والعالميين من بينهم الكاتب (سعد الله ونوس) - الفيل يا ملك الزمان - ماكيت لشكسبير . من خلال منهج العربة الذى يعتمد على فنون الفرجة الشعبية .

ويعد مسرح العربية الشعبية الجزء التطبيقي لرسالة الدكتوراه المقدمة لجامعة وارسو كلية العلوم الموسيقية (١) والتى يشرف عليها البروفسيرة د/ نا تشكانوفسكا

Annegz Akanowaska

مديرة كلية العلوم الموسيقية جامعة وارسو . ولقد تم تصنيع مسرح العربية الشعبية بالتعاون مع المعهد الهولندى للآثار المصرية والبحوث

(١) كما تشارك هذه الدراسة فى المؤتمر الدولى لمهرجان حوض البحر المتوسط للفنون تورينو - إيطاليا يوليو ١٩٨٩

(مهرجان شيرى ENTE FESTIVAL CHERI) وهى حول المسرح فى المنطقة العربية . واختيرت مسرح

العربية الشعبية لمناقشة هذا الموضوع .

العربية التي قامت بتنفيذ المشروع من خلال
مديرها د/ كيس فرستينغ (١)
Dr. Kies Fefes-Liege

شكلا يستخدم كمسرح عربى يقدم من خلال
ما يتصل بالتراث الانسانى العام .

ان جلوس المتفرج بطريقة خاصة تسمح له ان
يكون مشاركا فى هذا التجربة أو حالة المسرح .

ان مسرح الخيمة من هذا المنطلق الاصيل يحقق
الخصوصية العربية ، ذلك ان هذا الشكل بما
يمثله من فضاء يمكن استخدامه مسرحيا يتواصل
استخدامه منذ زمن سحيق فى منطقتنا العربية
وبوجوده الى جوار مسرح العربية الشعبية يحقق
استثمارا لبعدين على جانب عظيم من الأهمية :

البعد الأول : الهوية بمفهومها الوطنى .

البعد الثانى : الهوية بمفهومها القومى .

فضلا عن الارهاصات التى ينبىء بها هذا
الشكل المتوحد مستقبلا والاستجابات التى يمكن
أن يطرحها المعينون من خلال رؤيا خاصة واننا
نأمل أن نقدم شكلا لمسرح متنقل يتيح لمشاهديه
امكانية المشاركة فى الظاهرة المسرحية .

المراجع

أولا : المراجع العربية

(ابن اياس محمد بن أحمد بن اياس الحنفى)
بدائع الزهور فى وقائع الدهور مطبعة بولاق
١٣١٢ ص ١ .

ثانيا : المراجع الحديثة

- ١ - الدكتور ابراهيم حمادة (خيال الظل
وتمثيليات بن دانيال) .
- ٢ - أحمد تيمور (خيال الظل واللعب والتماثيل
المصورة عند العرب) الطبعة الأولى ١٩٥٧
- ٣ - أحمد رشدى صالح (أدب - فن - فكاهة)
دار الأرشيف العربى عبد الفتاح عنين .

تصور لشكل مسرحى متنقل

التجربة تفرز نتائجها :

من خلال هذا المفهوم ومن خلال دراسات
ميدانية حول البحث عن الأشكال الموسيقية
والدرامية الشعبية ومحاولة صياغتها بأسلوب
معاصر ومن خلال محاولات تجريبية منذ عام
١٩٨٠م/١٩٨٩م ودراسة التجارب الأخرى خاصة
تجربة د/ محمد هناء متولى حول وضع منهج
خاص للتعامل مع مسرح الأقاليم وتجربته الرائدة
فى مسرح التجرد والابداع الجماعى (دانشواى)
أول فرقة من الفلاحين فى السبعينيات - كان
لزاما علينا أن نوثق علاقتنا أكثر بالأشكال
الشعبية على مستويات عديدة وفى أماكن كثيرة
ومحاولة ايجاد شكل ومعمار مسرحى يتناسب مع
الخصوصية المصرية وكانت العربية الشعبية (عربية
غبن) (١) التى تجمع فنون الفرجة الشعبية فى
مسرح واحد لتقديم رؤية ابداعية أعمق وأشمل
قد تفيد فى اكتشاف مسرحنا من حيث قضية
الشكل والمضمون .

ثم كانت المحاولة الثانية وهى (مسرح الخيمة) ،
وهو ذات خصوصية عربية ، فالخيمة البدوية
مكان يسمى (بيت عرب) وهو مكان يعيش فيه
البدو ، وتقام فيه حفلات الزواج والسبوع وأيضا
المآتم ، ولقد وجدت فى هذا الشكل . ومن خلال
دراسة ميدانية مع بدو مطروح نوفمبر ١٩٨٨م

(١) قامت وزارة الثقافة (الثقافة الجماهيرية) باحتضان المشروع حيث أدرج ضمن مشروع لمسرح مصرى
متنقل وبعد لوضع خطة عروض شاملة تبدأ من النوبة حتى القاهرة .

(٢) شارك فى عروض وتجارب العربية الشعبية محمد عزت وسهام اسماعيل وجيهان النمرسى ومصطفى النحاس
وجبال ذكرى وناجى أحمد وأمين الشيخ مع فرقة الآلات الشعبية والأراجوز . وكتب الصياغة الشعرية عبد العزيز
رفعت .

- فى الشرقية (كفر صقر - تلراك - الصوفية)
- فى المنوفية (الباجور - قويسنا - طه شبرا)
- مرس مطروح (بدو مطروح)

رابعاً : مقابلات شخصية :

- القاهرة : (السيدة زينب الرئيس أحمد الكومى
ملاغاتى الأراجوز وصاحب فرقة خيال الظل
امبابة - الرئيس أحمد الفسخانى أرجوزاتى
الجيزة - الرئيس فاروق مرسى أرجوزاتى)

خامساً : تجارب تطبيقية

تجربة العربة الشعبية :

١ - القاهرة

٢ - بولندة

٣ - روما

٤ - د/ عبد الحميد يونس (خيال الظل)
المكتبة الثقافية .

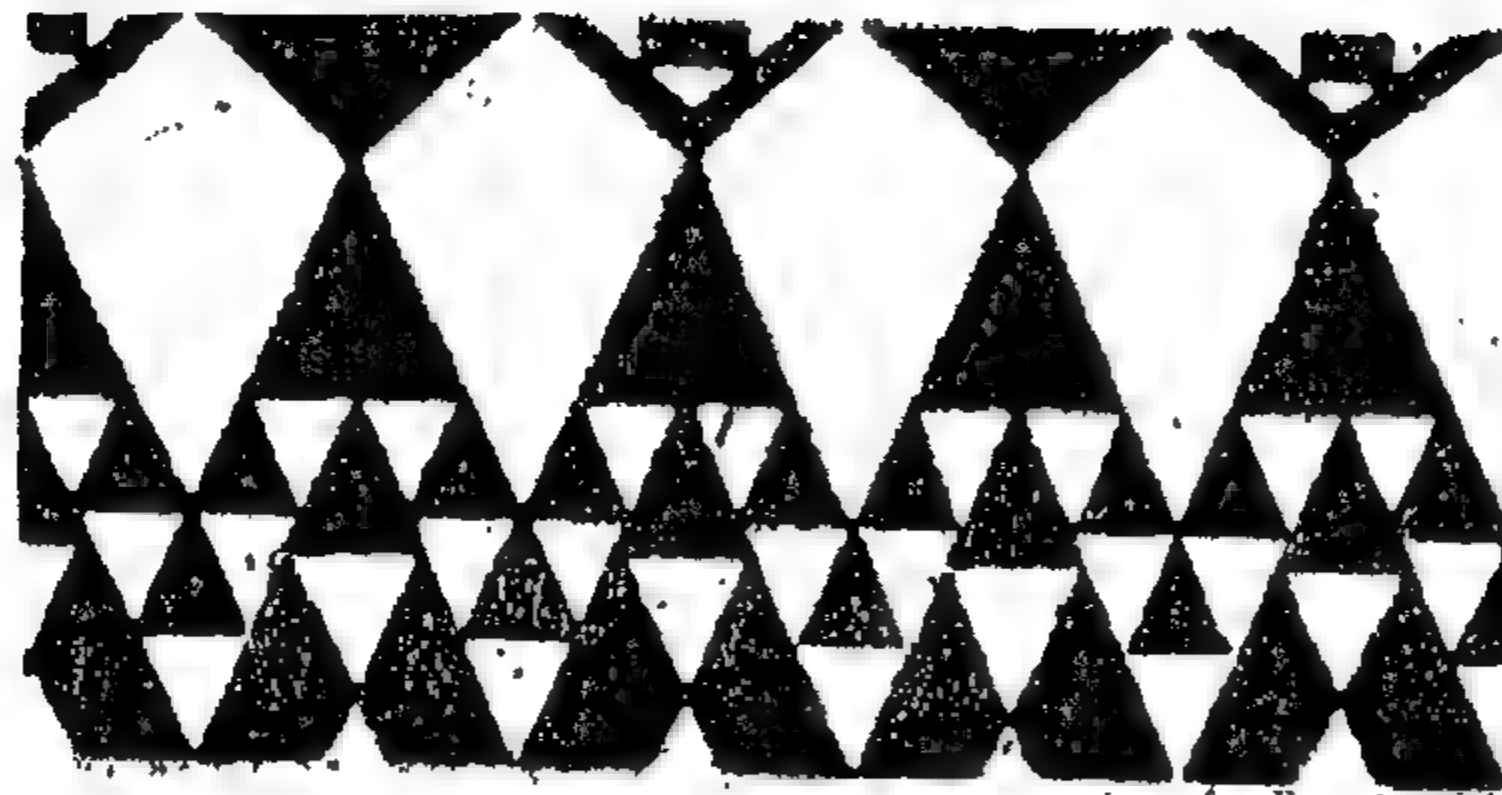
٥ - مختار السويفى (خيال الظل والعرائس
فى العالم) .

٦ - د/ محمد هناء متولى (العناصر القومية
الأصيلة لبدائيات المسرح العربى ودور
حكايات ألف ليلة وليلة فى تحديد معالم
هذا المسرح وتشكيله) رسالة ماجستير
١٩٧٦ جامعة وارسو - بولونيا .

٧ - د/ سليمان قطاية (المسرح العربى من أين
والى أين) .

ثالثاً : المسح الميدانى

- فى القاهرة (بولاق - السيدة زينب)





دراسة أنثروبولوجية

د. فوزى رضوان العربى

يرجع بعض العلماء أصل تسمية رشيد إلى الكلمة المصرية القديمة « رخت » بمعنى « عامة الشعب » وهى التى أصبحت فى القبطية « رشيت » وهى التى صارت فيما بعد « رشيد » .

ومن المعروف تاريخيا أنه فى عصر الأسرة التاسعة عشرة أقام الملك سر نبتاح (١٢٢٤ - ١٢١٤ ق م) استحكاماته على الضفة الغربية لفرع رشيد شمالا ، وذلك لصد هجمات الليبيين وشعوب البحر . كما أقام الملك بسماتيك الأول سنة ٦٦٣ ق م معسكرا على ساحل مدينة رشيد لحماية شواطئ البلاد . واستمرت أهمية المدينة عسكريا خلال العصور التاريخية المختلفة ، وكانت تعتبر دائما حصنا من الحصون المنيعة .

جانب كبير من الأهمية ، فهى مفتاح النيل على البحر الأبيض المتوسط وطريق المواصلات النيلية إلى داخل البلاد - وزادت أهميتها بعد أن طمرت ترعة الاسكندرية فى عصر الماليك وهى التى كانت تصل الاسكندرية بالنيل فصارت المواصلات بين الاسكندرية والقاهرة عن طريق رشيد ، وصارت رشيد مركزا تجاريا كبيرا يلتقى بها جزء كبير من صادرات الدلتا وواردات أوروبا والأناضول . وكان عدد سكانها آنذاك ثلاثة عشر ألفا وكان عدد سكان الاسكندرية فى ذلك الوقت ثمانية آلاف فقط .

وكان نابليون بعد احتلاله لمصر قد أمر بعمل تحصينات فى رشيد وبناء قلعة على شاطئ النيل الأيسر فى منطقة البوغاز واتفق الرأى على إنشاء هذه التحصينات فى موضع القلعة القديمة التى

ومن المعروف أن رشيد دخلت فى الاسلام على يد عمرو بن العاص بعد فتح الاسكندرية عام ٢١ هجرية . وكان حاكم رشيد القبطى يسمى « قرفاض » وهو الذى عقد صلحا مع عمرو بن العاص وأدى الجزية للمسلمين ، وبقيت الكنائس فى رشيد كما هى لمن بقى على دينه من أهلها .

وقد استطاب صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم سكنى رشيد فعمروها وأقاموا البيوت وبنوا المساجد بها . وقد دفن فى رشيد نخبة من هؤلاء الصحابة الأجلاء رضى الله عنهم .

مقاومة شعب رشيد للحملة الفرنسية :

كانت رشيد فى زمن الحملة الفرنسية مديرية قائمة بذاتها ، وكان موقعها تجاريا وحربيا على

بناءها سلاطين مصر فى الزمن القديم والتي ظلت بقاياها تعرف باسم « برج رشيد » . وعندما بدأ الحفر عثروا على بقايا أبنية مصرية قديمة كان السلاطين قد شيّدوا عليها قلعته ، وبين خرائب هذه الأبنية القديمة عثر الكابتن « بوشار » على « حجر رشيد » حوالى منتصف يوليو عام ١٧٩٩م وهو حجر من الجرانيت الاسود ارتفاعه ٩٧٥ ملليمتر وسمكه حوالى ٢٥٠ ملليمتر ، وقد وجدوا نقوشا على وجه واحد منه فقط عبارة عن ثلاث مجموعات من النقوش منفصلة عن بعضها البعض كتبت المجموعة الاولى باللغة الهيروغليفية والثانية باللغة العامية المصرية القديمة والثالثة باللغة اليونانية القديمة . وقد نقل الانجليز الحجر بعد ذلك الى المتحف البريطانى . وقد قاومت رشيد حملة فريزر الانجليزية عام ١٨٠٧ ميلادية على يد حاكمها (على بك السلانطى) وكان تحت امره حامية قوامها نحو سبعمائة مقاتل استطاعوا التصدى للعدوان الانجليزى بالرصاص والحجارة والزيت المغلى وسقط كثير من جنود الانجليز حتى بلغ عددهم (١٧٠ قتلا ، ٢٥٠ جريحاً ، ١٢٠ أسيراً وقد وصف المؤرخ المشهور عبد الرحمن الجبرتى المقاومة الشعبية لأهالى رشيد فى التصدى للانجليز .

البيوت الأثرية برشيد :

لم تجتمع فى مدينة من المدن مجموعة من الأبنية الاسلامية مثلما وجد فى رشيد بعد مدينة القاهرة حيث توجد مجموعة فريدة تضم اثنين وعشرين منزلاً وعشرة مساجد وخماساً وطاحونة وبوابة وقلعة وبقايا سور قديم . وترجع هذه العمائر الى العصر العثمانى فيما عدا قلعة قايتباى وبقايا سور رشيد والبوابة فيرجعان الى العصر المملوكى . وتعكس هذه البيوت ما كان يتميز به أهل رشيد فى ذلك الوقت (عصر الأتراك العثمانيين) من التقدم فى العمارة والنجارة والبناء وتعد هذه الصناعات من أقدم وأروع الصناعات فى رشيد كما تعكس هذه البيوت الطابع الاسلامى الذى كان موجوداً فى ذلك الوقت .

وبمدينة رشيد كثير من الآثار تتمثل فى ٢٢ منزلاً أثرياً ، ١٢ مستخدماً ، ٤ آثار أخرى هى

طاحونة أبو شاهين - حمام عزوز - بوابة أبو الريش - قلعة قايتباى ببرج رشيد ، كما توجد ربوة أبو مندور السياحية ومصيف رشيد وحدائق ادفينا الخضراء .

وتقع رشيد على الضفة الغربية من فرع رشيد شرق مدينة الاسكندرية وتبعد عنها حوالى ٦٥ كيلومتراً ، كما تبعد عنها مدينة دمنهور بحوالى ٥٥ كيلومتراً .

ويبلغ عدد سكان مركز رشيد حوالى ١٥٥ ألف نسمة ، ويشغل بالزراعة حوالى ٦٠٪ من السكان والباقي موزعون بين باقى الحرف الأخرى مثل الصيد والصناعات الحرفية كالأخشاب وصناعة الأقفاص من سعف النخيل وصناعة الحبال والسجاد اليدوى . ويبلغ الزمام الكلى للمدينة حوالى ٥٠ ألف فدان ، وأهم المحاصيل بها الأرز والموايح والبلح والجوافة والخضروات .

الأزياء :

لكل فئة من السكان أزيائها الخاصة بها . الا أن غالبية السكان وبخاصة غير المتعلمين من الباعة وكبار السن يرتدون الملابس البلدية . وملابس الصيادين عبارة عن سروال طويل واسع ويرتدى الصياد فوقه صديرى . أما المزارع فيرتدى جلباباً مصنوعاً من القطن بألوانه المختلفة ، بينما يرتدى التجار عادة جلباباً من الصوف ويرتدون العباءة فوقه . بينما يرتدى الشباب من الطلبة والموظفين الملابس الأفرنجية . ويرتدى معظم السكان - فيما عدا الطلبة والموظفين - غطاء للرأس هو « الطاقية » ويلفون حولها قطعة شاش من الحرير يطلقون عليها اسم « لاسة » أما معظم النساء فيرتدون الملاة الحرير التى تغطى الرأس حتى القدمين وتتعمد الفتاة صغيرة السن أن تكون الملاة ضيقة الى حد ما بينما المرأة كبيرة السن فكانت ترتدى الملاة الواسعة ، وكان يغطى وجه المرأة حجاب يسمى « البرقع » تعلوه قصيبة من الذهب . ونجد الآن أن معظم نساء رشيد يرتدين الزى الاسلامى وزى فتيات المدارس يمتاز بالطول النسبى ، ولا يظهر مستوى العائلة

الاقتصادى الا عن طريق ارتداء الحلى الذى تتفاخر به نساء رشيد من الأسر الغنية والذى يدل على ارتفاع مستواهم الاقتصادى .

شغل وقت الفراغ :

تنتشر فى رشيد أجهزة الفيديو انتشارا كبيرا ، ولا يكاد يخلو مقهى أو مطعم من جهاز الفيديو الذى يعمل باستمرار فى هذه المحلات ويقبل عليه الأهالى وبخاصة الشباب اقبالا كبيرا ، بل ان كثيرا من السكان يجلسون على المقاهى فى أوقات العمل الرسمية لمشاهدة أفلام الفيديو الترفيهية والبعض الآخر يملكون أجهزة لعرض أفلام الفيديو فى المنزل يلجأون لتأجير شرائط الفيديو من المحلات المخصصة لهذا الغرض ، وهناك الآن دور سينما فى المدينة يقبل عليها الشباب بالاضافة للمقاهى المنتشرة على طول كورنيش المدينة والنادى السياحى لمدينة رشيد ، ويعتبر التلفزيون احدى وسائل الترفيه المتاحة .

اشهر المأكولات :

تشتهر رشيد بوجبة الطعام التقليدية والتي تتكون من الأرز والسّمك و « أم الخلول » مع سلطة الطحينة ويتوفر الأرز فى كل بيت رشيدى حتى ولو لم يملك رب الأسرة نقودا لشراء الطعام ومن هنا يتداولون المثل القائل « ان الرشيدى معاه أو معهوش فلوس غنى » وبل يذهب رب الأسرة للجلوس على المقهى فى كامل زينته رغم فقره .

المسكن :

فى الماضى كان أهل المسكن يكتفون بالضروريات الأساسية للحياة ، وكان الأبناء المتزوجون يقيمون مع أهل الزوج فيما يعرف بنظام « الأسرة الممتدة » التى تتكون من عدة أجيال . أما الآن فقد حدثت تغيرات اجتماعية فى المسكن وأصبح الأبناء الذين يتزوجون يستقلون بسكنهم ولا تقل عدد حجرات المنزل عن ثلاثة وأصبح السؤال التقليدى لكل عريس يتقدم لحطبة الفتاة من أهلها هل عندك شقة ؟ فان لم تكن عنده الشقة المطلوبة رفض الأهل العريس المتقدم لحطبة ابنتهم . وقد دخلت الآن المسكن جميع الأجهزة الكهربائية

الحديثة كالبوتاجاز والثلاجة والتليفزيون والغسالة ويهتم أهل رشيد اهتماما كبيرا بنوعية الأثاث وجودته وكثيرا ما تعرض المفروشات والجهاز على عربات « كارو » وسيارات نقل فى ساعات النهار لكى يتمكن المارة من رؤيتها الى أن تصل الى بيت العريس وفى حالة عدم القدرة على تأثيث المنزل بالأثاث المناسب يفضل زواج البنت بعيدا عن رشيد وخاصة اذا كانت كبيرة فى السن أو سبق لها الزواج . وكان عقد القران الشرعى يتم فى المسجد بحضور كل من العائلتين والأصدقاء أما الآن فيتم عقد القران فى منزل العروس وتتم احتفالات الزواج فى نادى المدينة وكانت قيمة المهر متواضعة ومعقولة والاهتمام أساسا فى الزواج للجيب والنسب أما الآن فقد تغيرت تلك القيم وأصبح يغالى فى قيمة المهر الذى يتجاوز عدة آلاف . وكانت احتفالات الأفراح فيما مضى تتم بالاستعداد للزفاف وتورد للعريس الهدايا التى كان يقدمها لأصدقائه لحظة زواجهم بالاضافة الى « النقطة » التى توزع على الفرقة التى تحيى حفل الزفاف . وكان من المعتاد أن يؤدى العريس صلاة العشاء فى المسجد ثم يخرج فى زفة مع أصدقائه تمر بشارع السوق وتنتهى به الى منزله حيث تكون العروس فى استقباله فى زفة مع السيدات وأمام المنزل يقام سرادق يتلى فيه آيات من القرآن الكريم ثم يبدأ الرقص البلدى ويدخل « الفتوة » وهو رجل قوى العضلات الى حلبة الرقص ويرقص بيده كنية خشبية كبيرة وزنها ٥٠ كيلوجراما ويرفعها فوق حبهته أو على أسنان فكه الأسفل أو فوق كتفه ويرقص بها عدة دقائق فى براعة فائقة تثير الإعجاب .

وتختلف احتفالات الصيادين عند الزواج فهم يأتون بشبكة كبيرة وممتدة أعدت لهذا الغرض ويمسك باطرافها مجموعة من الحاضرين ويشدونها بقوة ويضعدهم منتصفها شاب ويقوم الحاضرون بأرتقاء الشبكة ثم يشدها ويراخونها مرة أخرى ثم تحدها بقوة وتنتحه لذلك يرتفع الشاب الى أعلا حوالى عشرة أمتار ثم يهبط من جديد الى الشبكة وهكذا .

وعند المزارعين ويسمى أهل رشيد « البعالوة » تأخذ أفراحهم شكلا آخر عند الزفاف وهو اللعب

والزرد والمحلب والجنزيبيل وتستخدم الكسبرة
الناشفة للصداع وتندق ثم تبلى وتطبخ وتؤخذ
يقومون بغلي لبان دكر وشيخ وحلف بر ومحلب .
التغيرات الديموجرافية في مجتمع رشيد :

١ - الهجرة الدائمة :

قامت في الوقت الحاضر مجموعات من أبناء
الصعيد بالهجرة الى رشيد والاستقرار بها حيث
عملت تلك المجموعات في وكالات الحضار ومحلات
بيع الأتمشة والملابس الجاهزة وتجارة السجاد
وهذه المجموعات جاءت الى رشيد مع عائلتها ولم
تتزوج مع أبناء المجتمع الرشيدى أو تدخل معهم
في علاقات مصاهرة كما جاءت بعض العائلات
من البرلس وعملت في تجارة الاسمنت وعائلات
أخرى جاءت من كفر الشيخ وعملت في تجارة
البويات والحديد والأراضي وبناء العمارات وقطع
الغيار والزراعة . كما هاجرت بعض العائلات من
القرى المحيطة برشيد الى مدينة رشيد حيث
مميزات الحياة وفرص العمل أحسن وخدمات المدينة
أفضل .

٢ - الهجرة المؤقتة :

وهناك نوع آخر من الهجرة وهو الهجرة المؤقتة
الى رشيد ويتمثل هذا النوع من الهجرة في
الأعداد المتزايدة من المدرسات التي تأتي الى رشيد
حاليا للعمل بها وبخاصة من الاسكندرية وطنطا
وهن يقمن عادة داخل أبنية المدارس بينما يقيم
ضباط الشرطة وجنودها في مساكن خاصة بهم
وتقع خلف قسم شرطة رشيد كما يقيم العاملون
بالقضاء والنيابة في مبنى مجاور للمحكمة والعاملون
بمجلس المدينة يقيمون بجوار المجلس في مساكن
خاصة بهم .

وهناك عمال يأتون بصفة مؤقتة من محافظتي
المنوفية والغربية لرخص أجور العمالة بهاتين
المحافظتين وهؤلاء العمال يعملون عادة في أعمال
تطهير الترع والمصارف بصفة مؤقتة لمدة تتراوح
بين ٩ - ١٢ شهرا .

وقد تبتدل أعداد كبيرة من الفتيات يوميا من
محافظه كفر الشيخ للعمل في أعمال البناء وصب

بالعصا ولهذه اللعبة أبطالها الذين كانوا يحضرون
من مختلف أنحاء رشيد وتقوم بينهم منافسات
كبيرة ولها مشاهدوها الكثيرون والمشجعون من أبناء
رشيد وكانت العروس تخرج من منزل أهلها
فيما مضى وقبل معرفة السيارات سيرا على الأقدام
وفي أجمل صورة لها وتزين بملابسها وتحيط
بها الفتيات والسيدات من كل جانب وهن يزغردن
ويغطيها غطاء أبيض ويتقدم الموكب وجلان لافساح
الطريق الى أن يصل الموكب الى بيت العريس حيث
يستقبله أهل العريس أزوع استقبال وكانت تقدم
في الأفراح عند الطبقة الغنية الأطعمة واللحوم
أما أفراد الطبقة الوسطى من أبناء رشيد فكانوا
يصنعون رغيفا من الخبز محشو باللحم المفروم
والبصل ويطهى في الفرن ويكتفى أفراد الطبقة
الفقيرة بصناعته وعمل نوع من الحلوى المحشو
بالعسل الأبيض والخبز ويوزعونه في المنازل على
أقرباء العريس وأقرباء العروس .

الطب الشعبي :

كان أصحاب حوانيت العطارة في الماضي يقومون
بدور كبير في العمليات العلاجية باستخدام
الأعشاب الطبيعية في العلاج ولا يلجأون للطبيب
وكان أهل رشيد يدفعون مبلغا من المال للعطار
نظير استشارته بخلاف رفع ثمن الأعشاب
المستخدمة في العلاج أما الآن فيقتصر دور «العطار»
على بيع الأعشاب والنباتات الطبية فقط والتي
لا يزال بعض الأهالي يعتقدون في أهميتها وقدرتها
العلاجية وخاصة عندما يفشل الطبيب المعالج في
علاج المريض وهم مازالوا يستخدمون بعض
الأعشاب الطبية في علاج كثير من الأمراض فمثلا
لعلاج أمراض الكلى يستخدمون وصفة بلدية تتكون
من - بذرة خلة - حلف بر - لبان دكر - عرقسوس
ويقومون بخلط تلك الأعشاب وغليها ثم شربها
ولعلاج أمراض الكبد يخلطون الراوند والكزكم
وسكر النعنع والملح الانجليزى ، ويشربون
« الكركديه » لعلاج ضغط الدم ، ولعلاج الصلع
يستعملون الصبار والحنة ومن أجل انجاب المرأة
والحمل تستعمل السيدة صوفة تصنع من دكر
النخيل والقرفة والقرنفصل والزرد أما للرجل
فتوضع القرفة مع عسل النحل وجوزة الطيب

الحرسانة ومصانع الطوب وتتراوح أعمارهن من ١٥ - ٢٠ عاما وتبدأ فترات عملهن اعتبارا من الساعة الثامنة صباحا وحتى الخامسة من مساء نفس اليوم وتتقاضى الفتاة ٥ جنيهات في اليوم نظير عملها وهي مسموح لها بالعمل حتى تتزوج وفي هذه اللحظة يجبرها زوجها على ترك العمل والتفرغ لعمل البيت .

وهناك أعداد كبيرة من أبناء رشيد هاجروا خارج المدينة اما لعدم توفر العمل المناسب لهم داخل المدينة أو بسبب اندثار ثروتهم المالية بالإضافة الى عدد من أبناء رشيد الذين تولوا مناصب علمية وإدارية وعسكرية على مستوى الدولة وعملوا بالوظائف الحكومية وبخاصة في مدينتي القاهرة والاسكندرية .

وقد قام عدد من أبناء رشيد في السنوات الأخيرة بالهجرة الى السعودية ودول الخليج ثم الى الاردن والعراق للعمل بها وبخاصة في المجالات الحرفية والزراعية والصيد . وهناك على سبيل المثال قهوة في بغداد عرفت بقهوة أبناء رشيد وحى سكنى في كركوك بالعراق قاصر على أبناء رشيد فقط دون غيرهم .

وقد قام عدد من المهاجرين بعد عودتهم الى رشيد بإقامة عدد من المشروعات الاستثمارية الخاصة برشيد مثل بناء المساكن وإقامة ورش البلاط والعائمت النيلية ومزارع الدواجن ولا يميل العائدون لايداع نقودهم في البنوك وقد أغلق أحد البنوك المصرية أبوابه في رشيد لضعف التعامل معه .

التوسعات العمرانية الجديدة في مدينة رشيد :

تعرضت رشيد للنمو العشوائي حولها من ناحية الغرب والشمال والجنوب وكان لابد من

عمل تخطيط اقليمي للحد من هذا النمو العشوائي للمدينة ومن أجل المحافظة على الرقعة الزراعية التي تقع في شمال المدينة وغربها . لذا تم وضع تخطيط لمدينة عمرانية جديدة تقع في منطقة غربي رشيد كضرورة ملحة لحل مشكلة الاسكان واستيعاب الزيادة السكانية المتوقعة حتى عام ٢٠٠٠ خاصة وأن منطقة غربي رشيد أراضيها غير قابلة للاستزراع واختيرت منطقة صحراء البوصيلي الواقعة غربي رشيد موقعا لهذه المدينة الجديدة والتي روى في اعتبارها أن تكون مدخلا للمشروعات السياحية التي ستمتد شمالا على ساحل البحر الأبيض المتوسط وبطول ٧ كيلومترات ومن أجل خلق منطقة جذب سياحي وعمراني تخدم مجالات التنمية السياحية والعمرانية الجديدة في منطقة رشيد .

وهناك خطة مشروع قومي الآن لحماية شاطئ رشيد من التآكل ونحر البحر وتطهير بوغاز رشيد وإنشاء ميناء نهري لأغراض صيد السمك والملاحة النهرية وتسجيل التراث التاريخي الاسلامي المرتبط بمنطقة رشيد خلال قرون الحضارة الاسلامية والدعوة العالمية لاسترداد حجر رشيد من المتحف البريطاني ، والحاجة الى انشاء بيت لاشباب برشيد ومشروع انشاء مزارع سمكية على المسطحات المائية وإنشاء عبارة نيلية لنقل المسافرين وإنشاء سنترال آلي وقرى سياحية على شاطئ البحر ومخبز آلي واستكمال رصف الطرق.

ولقد أثبتت الدراسات التي أجرتها هيئة المواد النووية بوزارة البترول والثروة المعدنية أن الرمال السوداء التي تنتشر على شواطئ رشيد والمناطق الصحراوية المحيطة بها تحتوي على مواد مشعة تفيد في كثير من المجالات العلمية ولذلك تقرر إقامة مصنع ف رشيد لاستخراج هذه المواد .



الفنان خميس شحاته

ترجمة : صفاء خميس شحاته

منذ أن بدأ يرسم وهو فى السابعة من عمره ، كرس خميس شحاته طاقاته الابداعية وافكاره ، بل حياته ذاتها للتعبير بالفن . فعلى مدى الخمسين عاما الماضية اعمل ملكاته الخلاقة الى اقصى حدودها فحق له أن يشعر بقدر من الرضا عند استرجاعه لهذه السنوات . ان ما يفعله خميس شحاته فى تشكيله وزخرفته للأشياء ، أو من خلال تجسيده للأفكار الجميلة بالرسم والزخرفة - سواء كانت هذه الأفكار آيات من القرآن ، أو قصائد قديمة ، أو أمثال شعبية ، أو أغاني قصيرة بسيطة مستمدة من ذخيرة مصر من الفن الشعبى فان كل ذلك امتدادا مباشرا للتقاليد المصرية العظيمة . ان انتاجه الخصب وبراعته فى وضعه للتصميم و كتابته للخط العربى او فى توضيحه للفكرة من خلال الزخرفة والرسم جميعها تعكس البهجة التى يشعر بها فى تناوله لتراثه المحلى ، وقد استطاع باتساع عقله وقلبه ان ينقل ذلك الاحساس الى جيل من شباب الفنانين فى مصر واجزاء اخرى من الوطن العربى .

مفتشاً للتربية الفنية بالكويت حيث بقى عدة سنوات شارك خلالها فى تقديمها وتطورها الملحوظ وقام بدور فعال فى انشاء أول متحف قومى صغير بمساعدة وتشجيع عبد العزيز حسين وزير التعليم بالكويت حينذاك . وبدأ خميس شحاته يجمع الأشياء التى تتسم بالجمال والنفع فى آن واحد بمساعدة المعلمين الذين تولى الاشراف عليهم واهتم بشكل خاص بصاندى اللؤلؤ الذين شكلوا مصدر الدخل الرئيسى بالكويت لعدة قرون . وقد التقى مصادفة بعجوز كويتى من أصل ايرانى يدعى مرزوقا وكان ، رغم أميته ، يقوم بتنفيذ أشكال رائعة من السفن الشراعية القديمة .

وقد أصبحت هذه النماذج مصدر الجذب الرئيسى بالمتحف الذى أقيم بفيلا أعيد تجديدها وتشكل مقتنيات خميس شحاته الآن جزءا من

ولد خميس شحاته بالاسكندرية عام ١٩١٨ ونما بحى السيدة زينب العتيق بالقاهرة بجوار مسجد ابن طولون محاطا بحياة الحى وغناها وعبقها وكان هو الابن الأوسط بين خمسة أشقاء وكانت والدته التى أصبحت أرملة فى سن مبكرة تشجعه على الرسم وتلهب خياله بالأغاني والحكايات . درس بكلية الفنون التطبيقية حيث تخصص فى قسم الزخرفة والزجاج المعشق بالرصاص ، ودرس التصوير بمعهد التربية الفنية للمعلمين ، وكانت أول وظيفة له فى الدلتا حيث عمل مدرسا للتربية الفنية بمدرسة تدريب المعلمين بشبين الكوم ، وفى هذه الأثناء استمرت روابط الصلة الوثيقة بينه وبين أصدقائه وزملائه بالقاهرة .

فى عام ١٩٥٣ دعى خميس شحاته للعمل

المجموعة المختارة بالمتحف القومي الجديد .
ثم . . .

عند عودته الى مصر عام ١٩٥٨ ، دعى خميس شحاته للعمل بقسم البحوث الفنية التابع لوزارة الثقافة ومقره فى بيت السنارى الشهير وهو مبنى اسلامى الطراز بحى السيدة زينب بالقاهرة . وقد كان هذا القصر مقرا لرئيس البعثة الفرنسية التى قامت بوضع كتاب وصف مصر كانت الحجرات التى استخدمت لجميع مادة كتاب وصف مصر أثناء الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٩ هى نفسها الاستوديو الذى قام فيه الفنان بجمع وتنفيذ التصميمات . وقد استمر خميس شحاته لمدة عشرين عاما فى عمله يجمع ويستلهم من الموتيقات التقليدية وينتج الآلاف من التنويصات مستخدما مختلف الوسائط حتى أصبح أستاذا بارعا فى هذه العملية . ومنذ تقاعده عام ١٩٧٨ استمر ينتج ويعرض انتاجا بنفس الوفرة دائما . وقد عرضت أعماله فى مصر والخارج وشارك فى معارض بباريس وروما وفيينا وبراغ بتشيكوسلوفاكيا ومؤخرا عرضت له ثمانية أعمال فى معرض دولى بوارسو . ان أعماله توحى بشىء ما يمثل الثقافة المصرية بشكى فريد .

وكما قال وزير الثقافة السابق أحمد هيكى فى كلمته الافتتاحية للمعرض الكبير الذى أقيم لأعمال خميس شحاته بقاعة « السلام » بالزمالك فى خريف عام ١٩٨٥ :

« ان أعمال خميس شحاته تجمع بين احساس عميق الجذور بالأصالة وروح واسلوب معاصر . فهو يستمد الهامه من حضارتنا المصرية سواء كانت فرعونية أو قبطية أو اسلامية مستوحيا آيات من القرآن الكريم والشعر العربى الحديث والقديم والأمثال والمأثورات الشعبية تتشكل موضوعات أعماله ويقدمها فى قالب أصيل وجديد » .

ان خميس شحاته ينجم الأفكار ، الكلمات ، الأشجار ، أوراق الشجر ، الثمار ، الزهور ، الحيوانات والطيور المفردة فى تصميمات مركبة بارعة فى معلقاته الحائطية ومطبوعاته الصغيرة أو فى النسيج المطبوع والمشكاوات وأغلفة الكتب

وورق الحائط وفى أعماله الزخرفية بالنحاس الأحمر أو المينا أو الزجاج . هناك شىء فى قدرته الزخرفية التى تتسع لتشمل جميع مجالات الحياة يذكرنا بالفنان الانجليزى وليام موريس Terence Conran أو بالفنانين الأكثر حداثة لودا اشلى Laura Ashley وتيرينس كونران William Morris ومما يدعو للأسف أن أعماله لم تنبنى بشكل أوسع من قبل راضعى تصميمات الشركات الصناعية المصرية لأنهم من الواضح يفضلون نقل التصميمات الأوربية بدلا من الاستمداد من قدراتهم المحلية الغنية . ان تصميمات شحاته من الناحية التطبيقية تصلح تماما لأن تنتج وتستخدم كلوازم منزلية مثل أغطية السرائر المزخرفة أو أغطية للمقاعد أو كستائر أو وسائد أو مفارش للموائد ، أو الأدوات الأخرى المستخدمة فى الحياة اليومية كحقائب للتسوق أو حتى مقابض الأرائى . كذلك يمكن أن تصبح منسوجاته المطبوعة أقمشة جميلة للملابس وكذلك يمكن تطبيق موتيفاته على الصينى وأدوات المطبخ والبلاطات والمصابيح وفى استخدامات أخرى متعددة . ان أشكاله التى تدعو الى البهجة والوانه المتناسقة يمكن أن تخلق شخصية مميزة لمنازل عصرية عديدة وأن تنافس هذا المظهر الغريب لبلاستيك الأسواق الأوربية أو طراز لويس الخامس عشر الذى قلما وجدت علاقة بينه وبين الحضارة المصرية .

ان العناصر المكونة من قطط وعصافير وطيور مفردة وطواويس وأسماك وأوراق الأشجار والأزهار تلتف وتدور بحيوية ولكنها عادة مجرد وسيلة أو خلفية تصاحب الرسالة الحقيقية لعمله والتى ينقلها لنا من خلال استخدام حاذق للخط العربى الذى تقبل أشكاله المتخفية المجردة التطويع ، فكل عمل من أعماله عبارة عن حكمة أو ترنيمة تسبح .

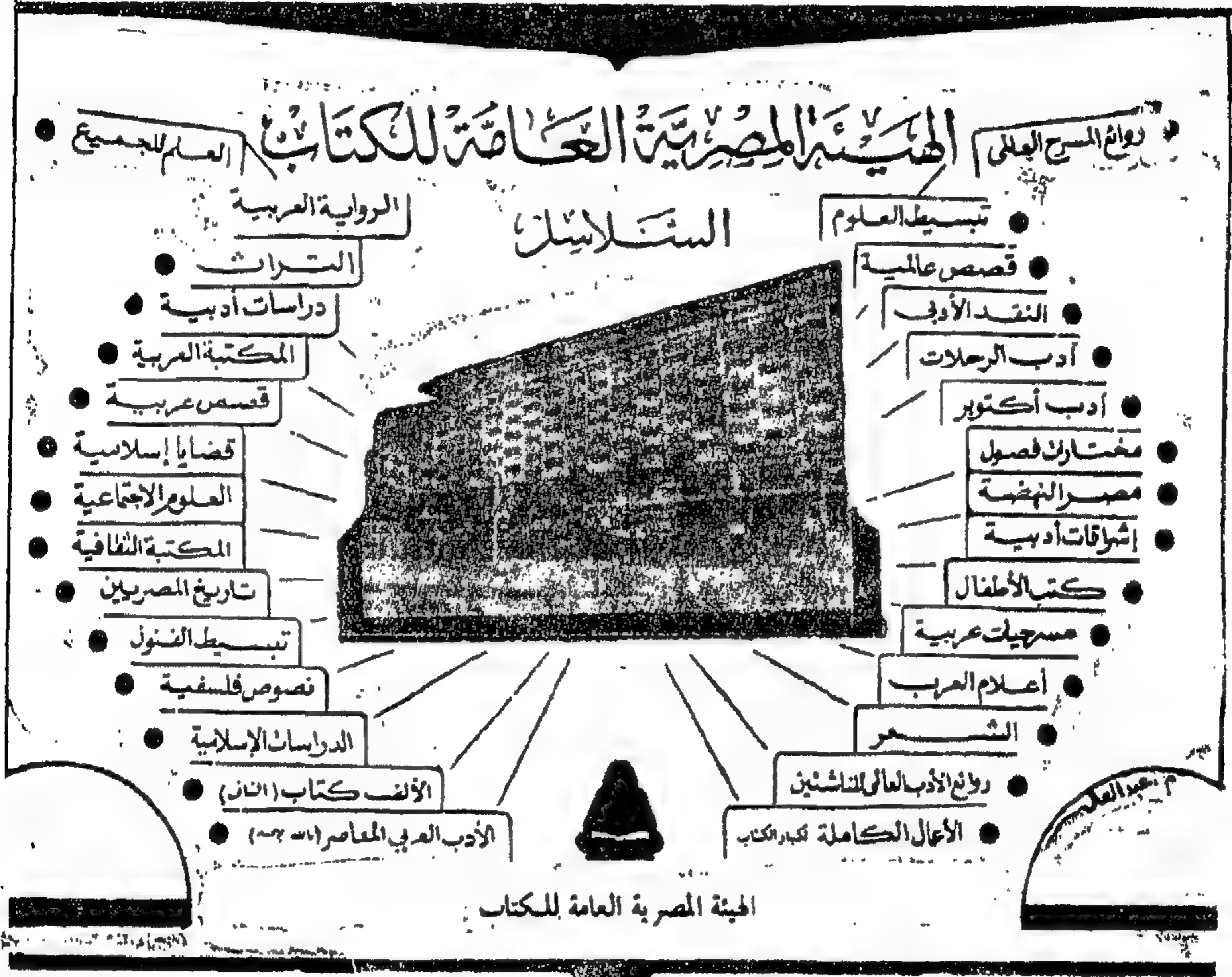
وقد نال تقديرا وتكريما من الدولة فعين بالمجلس الأعلى للثقافة وهو عضو بلجنة الفنون الشعبية وعضو بجماعة الفن الشعبى المصرى واتحاد فناني الغورى وجماعة الطبيعة والتراث وهو عضو مؤسس لجماعة أصدقاء الفن والحياة ويعمل نموذجا حى لأهداف هذه الجماعة النبيلة .

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تلکس جیو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -

ت : ٧٧٥٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجاناً امام الجماهير للاطلاع والبحث فهي تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



● وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتى القاهرة وابداع

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :-

فصول - المسرح - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم

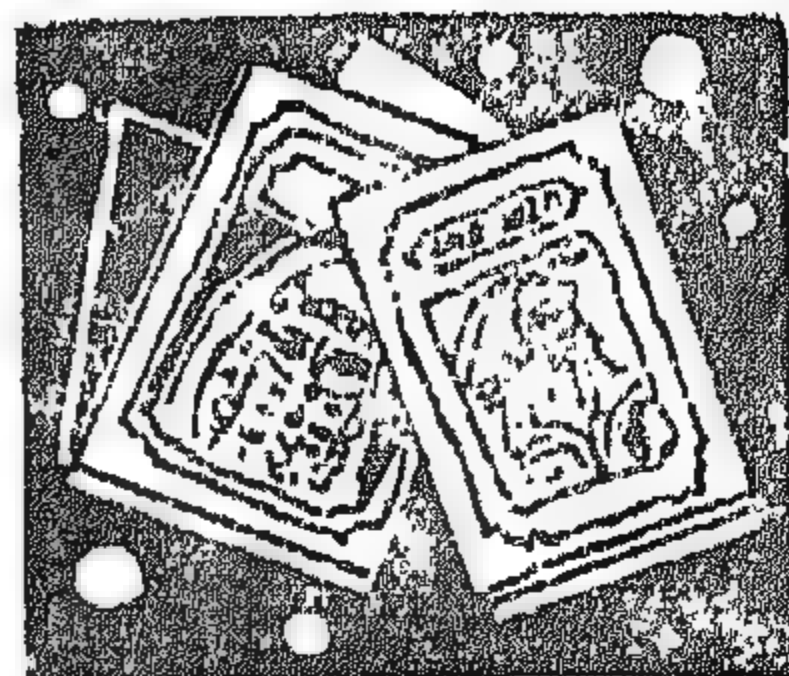
والحياة

رئيس مجلس الإدارة

أ . د . سمير سرخان



مكتبة الفنون الشعبية



أدب الرحلات

دراسة تحليلية

من منظور إثنوجرافي

تأليف :

د. حسين فهم

عرض :

منحار سيد أحمد

« ليس من لزم جهة وطنه وقنع بما نرى اليه من الأخبار من اقليميه كمن قسم عمره على قطع الأقطار ، ووزع بين أيامه تقاذف الأسفار ، واستخراج كل دقيق من معدنه ، واثارة كل نفيس من مكمنه » .
(أبو الحسن المسعودي)

« ارتحلوا ... انطلقوا أيها الرحالة ، فأنتم لستم نفس الأشخاص عند بدء الرحلة » .
ت.س ، اليوت

« لا يتحتم أن ما يكون ذا نفع عند الغربيين يكون له نفع عند الشرقيين لاختلاف ذلك كله فيهم وتفاوته بينهم . والشواهد كثيرة جمة على أن ما يكون في باريس حسنا يكون في برلين قبيحا ، وأن ما يكون في لوندرة (لندن) حميدا يكون في الخرطوم دميما ، وما يكون في رومية حقا يكون في مكة باطلا ، وما يكون عند الغربيين جليا يكون عند الشرقيين هزلا » .
محمد المويلحي

تحت رقم ١٣٨ - شوال ١٤٠٩ هـ - يونيو ،
حزيران ١٩٨٩ م التي يصدرها المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب بالكويت من متعلق

ياتي كتاب الدكتور حسين محمد فهم « أدب
الرحلات » (دراسة تحليلية من منظور
إثنوجرافي) الصادر في سلسلة « عالم المعرفة »

فكرى نحو دراسة أدب الرحلات من منظور جديد ، ويقصد المؤلف - الذى يعمل حالياً أستاذاً للأنثروبولوجيا الاجتماعية والبحوث الاجتماعية بجامعة يوتا فى الولايات المتحدة الأمريكية - أساساً إبراز حقيقة مفادها أن الأعمال التراثية ، بتنوعاتها وتفرعاتها المعرفية ، سواء القديم منها أو الحديث ، يمكن - بل يجب - أن تشكل دائماً مجالاً دراسياً متجدداً وداعياً لمنطلقات فكرية مختلفة ، وأطر منهجية متطورة . وبهذا يتم التواصل بين الحاضر والمستقبل ، الأمر الذى ينبثق منه الجديد فى الفكر والحياة .

لقد وجد الدارسون أن ما تركه الرحالة من كتابات قد احتوت على الكثير من الملامح الأدبية ، والنواحي الجمالية التى برزت فى اختيار الألفاظ ، وحسن الأسلوب ، وجمال التعبير ، ولهذا أضحت كتابات الرحالة مجالاً للتحليل الأدبي إضافة إلى كونها سجلاً إثنوجرافياً مهماً . وعلى هذا الأساس يرى الدكتور / فهيم الرحالة كادباء وإثنوجرافيين معاً ، ويتضمن الكتاب عرضاً لنماذج ومقتطفات من كتاباتهم بهدف تقويم الشواهد على ما احتوت كتابات الرحالة من عناصر أدبية وموضوعات إثنوجرافية على حد سواء ، وإن كان الرحالة أنفسهم ليسوا بإثنوجرافيين متخصصين ، ولا هم أيضاً من أرباب صناعة الأقلام .

ومع ذلك فقد اكتسبت مادة الرحلات - بصفه عامة - شعبية وتداولاً واسعاً بين القراء ، كما حظيت أعمال بعض الرحالة بقدر كبير من الشهرة لم ينله الكثير من الأعمال الأدبية أو الإثنوجرافية المتخصصة ، ذلك لما احتوت مادة الرحلات على الكثير من عناصر الخلق والابداع . لهذا لعبت كتابات الرحالة دوراً كبيراً فى تقديم صورة « الغير » لقرائها ، وترسيخ مجموعة من الانطباعات العامة ، والتصورات عن الشعوب الأخرى ، صادقة كانت أم خاطئة .

أدب الرحلات والفولكلور

تزايد الاهتمام بمسألة التراث العربى الإسلامى ، والحاجة إلى العودة إليه فى قراءة جديدة ، فهم أفضل المقومات الحية العربية الإسلامية الأصيلة بغية تلميس الطريق والوسيلة لنهضة عصرية تستمد أصولها من الذات أكثر مما تأخذ عن الغير . إن للجنس البشرى بأجمعه تراثه

الإنسانى وهو مجمل ما أنتجه الإنسان - أينما وجد وفى كل العصور - من فكر وعمل ، مادياً كان أم روحياً . كذلك ، فإن لكل شعب أو أمة تراثه الخاص به ، وهو يتصف بالتميز وليس (ضرورياً) الامتياز . والفكرة الأساسية هنا أنه فى سعيها إلى التراث لا يجب أن نجمع النصوص ونصبغ عليها هالة قدسية ، أو يصل بنا الأمر إلى التفاخر بها ، والتعالى على تراث الآخرين وإنما نحن نلتمس فى التراث الأفكار والمناهج التى هى فى واقع الأمر ترتبط بحقيقة التفاعل بين الإنسان والبيئة والمجتمع ، كما أنها تتبلور فى إطار التعامل مع الذات والآخر حضارياً ، وذلك فى المراحل المختلفة من التاريخ العربى الإسلامى .

وليس ممكناً - على حد قول المفكر الفرنسى ريمون كاربانتينييه - أن نحيا دون أن نفكر ، وإذا كان علينا أن نحيا فى عالم جديد ، فإن الأمر - كما يذكر المؤلف د. حسين محمد فهيم - يقتضى أن نفكر بصورة جيدة . وإذا كان السعى إلى التراث يشكل دعامة رئيسية فى الفكر العربى المعاصر فإن تناول التراث ودراسته يجب أن يستند على منطلقات فكرية غير تقليدية ، وأن يخضع لمناظير متعددة ومناهج متنوعة .

ومن ناحية المنظور الإثنوجرافى لدراسة أدب الرحلات (وهو جزء من التراث ولونا من ألوانه) يهدف - كما يذكر أستاذ الأنثروبولوجيا أحمد أبو زيد - « إلى الوصول إلى نظرة متكاملة إلى مناهج متكاملة إلى مناهج البحث فى الأعمال ، ومدى إمكان الاستعانة بهذه المناهج والمبادئ فى إقامة فكر عربى جديد يسترشده بجهود المفكرين السابقين مثلاً يسترشده بالفكر العربى المعاصر ، ويرى المؤلف أن من بين مهمات الأنثروبولوجيين العرب فى الوقت الحاضر ألا تقتصر جهودهم على إبراز السبق العربى على الغرب فحسب بصدد بغض المفاهيم النظرية ، أو جمع المادة الإثنوجرافية ، وإنما لا بد من أن تتضمن دراساتهم أيضاً الفحص الدقيق للأعمال التراثية

يهدف الكشف عن الجوانب المنهجية المشتركة بين الكتاب ، والتى يكونون قد استمدوها من معارفهم وتربيتهم الدينية أساساً .

من هذا المنطلق يتناول المؤلف فى الفصل الثالث معنى وأهمية الرحلة فى التراث العربى

الإسلامي ، ويقدم تصنيفاً مدوافع القيام بالرحلة عند العرب والمسلمين خاصة إبان الفترة من منتصف القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) حتى نهاية القرن الخامس الهجري والحادى عشر (الميلادى) ، ويقصد من هذا تناول إبراز مدى ثراء وتنوع مادة كتابات الرحالة ، الأمر الذى يجعل من أدب الرحلات مصدراً اثنوجرافياً مهماً ، ومع ذلك فليس هو بالمصدر الوحيد ، فهناك أيضاً أعمال الأدب العربى المتنوعة .

وينتقل د . فهم فى الفصل الرابع الى مسألة منهجية دراسة جوانب التراث الشعبى فى كتابات الرحالة ، وذلك لأن أحد الجوانب المهمة فى أدب الرحلات يتضح فى إبراز بعض ملامح وعناصر التراث الشعبى التى أغفلتها - غالباً - المسونات التاريخية الرسمية . ولعل من عيون المؤرخين المسلمين الأول - كما يذكر الكاتب جورج غريب - « أنهم انصرفوا الى تدوين أخبار الحرب ، والفتح ، والعزل والولاية ، والوفاة مشيحين بأنظارهم عن تاريخ أحوال الدولة ، من حيث آدابها وعلومها وحضارتها » . ان كتابات الرحالة المسلمين تزخر بالقصص والحكايات الشعبية ، كما تنقل لنا الكثير من الأساطير علاوة على الغرائب والطرائف ، والثابت أن ما ذكر من أساطير أو عجائب ، ومعتقدات شعبية فى كتابات بعض المؤرخين مثل المسعودى ، والقزوينى يرد أصلاً الى كتب الرحالة ورواياتهم .

تواصل أوجه الحياة الفكرية :

المأثورات الشعبية جزء لا يتجزأ من الثقافة التى تسعى الاثنوجرافيا الى وصفها ودراستها ، ومن هنا اهتم المؤلف بطرح موضوع التراث الشعبى فى دراسته لكتابات الرحالة من منظور اثنوجرافى ، ففي أدب الرحلة يتضح هذا التلاحم بين الاثنوجرافيا والفولكلور سواء قصد الرحالة ذلك أو لم يقصدوا .

وتبرز هذه الصلة الوثيقة الآن فى الفكر الاثنوجرافى المعاصر ، إذ أنه لا يمكن فهم الثقافة المعاصرة لشعب معين الا من خلال عمل مشترك بين الاثنوجرافيين والفولكلوريين . فالثقافة - فى المعنى الاثنوجرافى - ما هى الا الواقع المعاش لتراث مورث فكراً وممارسة ، ان فهمنا للاثنوجرافيا اذا لا يقتصر على وصف وقائع الحياة

اليومية للأقوام ، وإبراز عناصر ثقافتهم المادية والمعنوية فحسب ، وانما يشتمل أيضاً على البحث فى تراثها الثقافى الثابت والمتغير ، ومأثوراتها الشعبية الشفاهية وهكذا تترايط وتتكامل عناصر الدراسة فى سياقها العام ، الأمر الذى يساعد بلا شك فى الوقوف على عمليات التواصل بين الماضى والحاضر ، والقديم والحديث ، والثابت والمتغير فى أوجه الحياة الفكرية .

وبعد تقديم بعض الأفكار والتصورات التى قد تساعد على تطوير منهجية البحث فى ادب الرحلات لاستخلاص عناصر التراث الشعبى ، وفهم نظامه الفكرى وأساسياته المعرفية ، ويدعو الدكتور حسين فهم الى تضافر جهود الاثنوجرافيين والفولكلوريين العرب فى العمل سوياً فى مجال دراسات التراث الشعبى أياً كان مصدرها ، ويرى من جهة أخرى أنه من المفيد للغاية علمياً وعملياً أن يتم العمل على ربط دراسات التراث الشعبى بالاجتهادات الفكرية الجارية الآن بصدد فهم أشمل وأعمق للثقافة العربية المعاصرة .

احتفالية النظر والأكل والشراب

انطلاقاً من تركيز هذه الدراسة على التحليل الاثنوجرافى لمادة الرحلات يقدم المؤلف أربعة نماذج بدءاً بموضوع الطعام فى الفصل الخامس ، واختيار الدكتور حسين فهم لهذا الموضوع لا يرد فقط الى طرافته ، وانما لأهميته ودلالته الثقافية أيضاً ، سواء ما كان واضحاً للعيان أم رمزياً فى الأذهان حيث أن الملفت للنظر أنه نادراً ما خلت كتابات الرحالة المسلمين القدامى من الإشارة الى الطعام والرائحة ، ومن ذكر لأدابه ، وما يرتبط به من تقاليد وعادات ، وعلى سبيل المثال فان القارىء لكتاب « الساق على الساق » للرحالة أحمد فارس الشدياق يقف بلا شك على الكثير مما ذكره عن الطعام ، ففي رأيه أن الأدب فى المادبة ، الأمر الذى جعله يعنى بوصف الأكل والأكلين بل يضع أبياتاً من الشعر حول الطعام ولذاته .

ويبدو لنا كما يذكر المؤلف - أن احتفالية النظر والأكل والشراب تشكل سمة جلية فى الثقافة العربية ، إذ لا يقتصر الأمر على ذكرها فى كتابات الرحالة فحسب ، وانما نجدها أيضاً عند

الأدباء سواء ما ورد منها في قصص الواقع أو الخيال ، ولقد وجد البارث خليل أحمد خليل ربطا بين الطعام وجاذبية الجنس في الفكر العربي الأسطوري ، وذلك يبدو جليا - في رأيه - في قصص ألف ليلة وليلة . ففي ذكر حكاية الملك عمر النعمان وولديه ، مثلا نقرا ما يلي : « ثم صعدت وهو في أثرها ، فنظر شركان (ابن الملك النعمان) الى ظهر الجارية فرأى أردافها تتلاطم كالأمواج في البحر الرجراج . . » ثم تقدمت الى المائدة وأكلت من كل لون لقمة ، فعند ذلك أكل شركان ، ففرحت الجارية وأكلت معه الى أن اكتفيا ، وبعد أن غسلا أيديهما قامت وأمرت جارية أن تأتي بالرياحين وآلات الشراب من أواني الذهب والفضة والبلور . . ثم ان الجارية ملأت أولا القدح وشربته قبله - كما فعلت في الطعام . ثم ملأت ثانية وأعطته إياه فشرب . . ولم تزل تشرب معه الى أن غاب عن رشده . »

رحلات الخيال

ويقدم الفصل السادس رحلات الخيال فيكتشف المؤلف أنها تحتوى أيضا على قدر من المحتوى الاثنوجرافى الذى يجب ألا يهمل استخلاصه وتحليله ، وفي هذا السياق يبرز الجوانب الاثنوجرافية فى رحلتى الشاعر الألماني جيته والأديب المصرى محمد المويلحى .

وهناك الكثير من الأعمال الأخرى التى تنتظر مثل هذا التحليل ، وحسبنا أن نذكر القيمة الاثنوجرافية التى أشار إليها عدد من الدارسين لقصص ألف ليلة وليلة ، وهى وإن كانت رحلة خيال إلا أنها ألقت العديد من الأضواء ، ولو بصورة غير مباشرة أو رمزية على أحوال المجتمع الإسلامى فى العصور الوسطى وبصفة خاصة أساسيات الفكر السائد فى المجتمع العباسى ، وطبيعة الحياة الاجتماعية ومحورها القائم على نمط التجارة ، وتجدر الإشارة فى هذا الصدد الى أن الجانب الأسطورى فى مادة الرحلات لم يحظ بعد بالقدر الوافى من التحليل الاثنوجرافى وفق المنهج البنيوى خاصة ، علما بأن الأساطير والخرافات تمثل جانبا مهما من التراث الشعبى للثقافة الانسانية ، ويشير المؤلف الى أن الأسطورة فى الفكر الاثنوجرافى الحديث تتضمن تصورا ما عن حدث معين ، أو شخص كان له وجود

تاريخى يكون الخيال الشعبى أو التراث فى حرصه على تأكيد قيمة معينة أو توضيح رمزية خاصة تلجأ الى تصوير ذلك الحدث أو تلك الشخصية فى اطار المبالغة والتضخيم ، وبالإضافة الى ذلك فإن الأسطورة تفهم فى سياقات أخرى متعددة ، وعلينا أن نأخذ ذلك فى الاعتبار عند دراسة الأساطير فى كتابات الرحالة .

تاريخية الفكر العربى

يذكر المؤلف أن الدعوة للاهتمام بدراسة ما ورد من أساطير وحكايات خرافية فى كتابات الرحالة القدامى خاصة تتطلب فى حقيقة الأمر دراسة مستقلة ومستفيضة لا تقتصر على جمع النصوص وتحقيقتها فحسب ، وإنما عليها أن تستخلص أيضا ما قد ننم عليه من أساسيات التفكير العربى الإسلامى ، وما تفصح عنه النظرة الى علاقة الانسان بالكون ، تأخذنا هذه الدعوة - فى الفصل السابع - الى طرح تساؤل بصدد أدب الرحلات وتاريخية الفكر العربى ، وإلى عرض بعض الأفكار أو الفرضيات (بمعنى أدق) التى انتهينا إليها من دراستنا الاثنوجرافية الأولية لعدد من كتابات الرحالة المسلمون القدامى والمحدثين .

ونظرا لتعقيد طبيعة السؤال المطروح بصدد أدب الرحلات وبنية التفكير العربى الإسلامى ، الى جانب إمكان تعدد المناظير فى دراسته وتشعب موضوعاته ، يحدد المؤلف اطار المناقشة فى الفصل السابع حول أدب الرحلات وصورة الغير فى الفكر العربى ، ويبرز جذور الحاجة الى وصف الغير والمعرفة بالثقافات الأخرى (غير العربية / الإسلامية) ، ويوضح أيضا عناصر الثبات والتغير فى نظرة الرحالة الى الغير فى الأزمنة المختلفة للتاريخ العربى الإسلامى خصوصا وأن الأوضاع الحضارية بصفة عامة ، والسياسية / الاقتصادية بصفة خاصة قد تبدلت .

ويستند الدكتور حسين فهم فى منطلقه التحليلى فى هذا الفصل الى فرضية مفادها أن المنظور الاثنوجرافى فى دراسة مادة الرحلات سيشرى فهمنا بالكثير من ملامح الحياة المجتمعية والثقافية لعصر معين ، كما سيكشف بدوره عن بعض خصائص بنية التفكير السائد ، وتأثير ذلك على نظرة العربى / المسلم للغير ووصف ثقافته ،

ولا يخفى علينا أن في وصف الآخر وطبيعة النظرة إليه ارتبساطا بالاستشعار الباطني عن ثقافة الذات ، وينطبق ذلك على الرحالة جميعهم ، المسلمين وغيرهم على حد سواء .

ومن هذا المنطلق أيضا يتناول الفصل الثامن والأخير من كتاب « أدب الرحلات » للدكتور حسين محمد فهم موضوع الرحلات البحرية العربية الإسلامية ودلالاتها الاثنوجرافية ، وفيه يهتم المؤلف بإبراز ما قد يكون من تأثير للرحلات البحرية في تشكيل ملامح مميزة لثقافة شعب معين أو حضارة عصر ما ، ولهذا يقدم في الفصل الثامن بعض المذكرات عن ركوب البحر عند العرب والمسلمين ، سواء أكانوا تجارا أم رحالة ، ويبحث في صلة الرحلة البحرية بتاريخ العرب والحضارة الإسلامية .

وجهة نظر ختامية

يقدم المؤلف الدكتور حسين محمد فهم في الصفحات الأخيرة من كتابه وجهة نظر ختامية يقول فيها أن طرح موضوع الدراسة الاثنوجرافية لأدب الرحلات لا يأتي من فراغ ، وما هو استحداث ليس له جدوى ، إذ أنه يرتبط - في حقيقة الأمر ارتبساطا وثيقا بما يجري الآن في ساحة الفكر العربي من اتجاهات نقدية تدعو إلى استئناف النظر في تاريخ الثقافة العربية باعتبار أن هذا التاريخ في حاجة إلى رؤية جديدة ، ذلك كخطوة أولية يعقبها الدراسة النقدية للتفكير العربي ذاته في تكوينه ، وتجده ، وتقدمه - على حد تعبير الكاتب المغربي محمد الجابري - أن البحث في تاريخية الثقافة العربية بطريقة نقدية يجب أن يتسع ليتضمن مختلف المناهج ، وأن يستند إلى العديد من المصادر ، الرسمية منها والشعبية على حد سواء .

ويرى المؤلف أن في تراث أعمال الرحالة وكتاباتهم أحد المصادر المهمة لالقاء الأضواء على الثقافة العربية في عصورها المختلفة ، كما يأخذ بفكرة أن الهدف من دراسة الأعمال التراثية ليس مادة التراث في حد ذاتها بقدر تحليل العقلية التي أنتجت هذا التراث . أن البحث إذا - كما يحدده محمد الجابري في إطار مشروعه الدراسي لما سناه نقد العقل العربي - يجب أن يوجه نحو سبرغور البنية العميقة، للتفكير العربي ، وأن يتم

ذلك في سياق تاريخي ومستقبلي ، وليس على أساس تجريف الحاضر لأحياء الماضي .

وفي هذا الإطار - يواصل الدكتور - فهم - تأمل أن تتسع الصدور ، وتفتح الأذهان نحو تقبل فكرة الاستعانة بمناهج ومفاهيم ما استحدثت من علم ومعرفة بالبشر ، وما توصل إليه العقل الانساني عامة من فكر وتبصر في نظراته لأمر حياتنا في جملتها حاضرها ومستقبلها ، أن قيمة أعمال العديد من الرحالة المسلمين ، سواء القدامى منهم والمحدثين ترد أساسا إلى كون هؤلاء الرحالة موسوعي التفكير علاوة على حرصهم على الإلمام بمناهج وعلوم وفلسفات زمانهم جنباً إلى جنب مع تفكيرهم وتنشئتهم الدينية ، فما أحوجنا اليوم - في سعينا نحو تحديث المجتمع العربي الإسلامي - من تبني ما توصل إليه الفكر البشري من المعرفة والعلوم والمناهج العقلية المتطورة . يجدير بالذكر هنا الإشارة إلى أن الحياة العقلية عند المسلمين ، خصوصا إبان العصر الكلاسيكي للحضارة الإسلامية قد امتزجت فيها الفلسفة بتفكيرهم الديني ، الأمر الذي يجعل كل محاولة تهدف إلى الفصل بينهما تنتهي لا محالة إلى العجز عن فهم كليهما .

إن هذه الدراسة وإن كانت اثنوجرافية فهي أنثروبولوجية الأساس ، ولقد أردنا أن نبرز للأنثروبولوجيين العرب إمكان الإسهام الجدي في نهج تاريخية الثقافة العربية والإسلامية ، وفي دراسة أعمال التراث الذي ظل زمنا طويلا في مجال دراسة نقاد الأدب ، أو الفقهاء ، الذين بذلوا الجهد الكبير في عمليات التوثيق والشرح والتفسير والتعليق . قال جانب تلك الجهود المحمودة يستلزم الأمر سبرغور مادة التراث من منظور أنثروبولوجي لاستخلاص أساسيات الحياة الثقافية ، وبنية التفكير الانساني خلال العصور العربية الإسلامية المتعاقبة ، ولعل دور الأنثروبولوجيا في هذا المجال ، موضوعا ومنهجيا ، يتبلور في أنه يرفض جميع الأحكام التقييمية ، فهو يفتح على جميع المجتمعات والجماعات ويوسجها كما هي . نضيف أيضا أن غاية الفكر الأنثروبولوجي هو تحقيق النظرة الشمولية للحياة البشرية ، والفهم المترابط ، طبيعيا واجتماعيا وخضاريا لذلك الكائن الحي الفريد الذي اسمه الانسان .

لنثروبولوجيا الرقص

تأليف : أنيا بترسون رويس
عرض : رمزي محمد جمعة

● الرقص الشعبي تعبير بوحدات الحركة عن رد فعل جمعي لدورات الحياة الهامة .
الرقص من الممارسات الهامة التي شغف الانسان بها منذ فجر التاريخ وكانت محور نشاطه العام في كثير من المناسبات . لذا فإن الرقص يلعب دورا هاما في الاحتفالات في كل انحاء العالم : في المجتمع الاول يرقص الناس للتسلية وتزجية وقت الفراغ . وفي المجتمع البدائي يرقصون استرضاء للآلهة وقوى الخير . ويجدون في الرقص وسيلة لطرد الأرواح الشريرة . ولا يزال الهنود الحمر في أمريكا يتمسكون بالكثير من طقوسهم التقليدية ويرقصون للتعبير عن مشاعرهم في شتى المناسبات . ولا يزال الرقص في شبه جزيرة أيبيريا وفي أمريكا اللاتينية عنصرا حيويا في الاحتفالات والمهرجانات .

● وللرقص طقوس واغراض . كما أن له انواعا متميزة وهامة . . مثل رقصات العمل ، ورقصات الصيد والقنص ، ورقصات الحرب ، ورقصات المناسبات ، ورقصات العلاج - لاعتقاد الأهالي في المجتمعات البدائية أن الرقص العنيف والحركات الهستيرية تحقق الشفاء .

وهناك أمثلة للرقصات العلاجية تتمثل في :
« رقصة الساحر الأرقش في ساحل الذهب
وساحل العاج » :
« رقصة الشبح ورقصة الحلم عند الهنود في
أمريكا » .

● وفي العالم الاسلامي يجد اتباع الطرق
الصوفية في حلقات الذكر بلباس شافيا لأمراض
الجسم والنفس .

● ومن نافلة القول - أن هناك نوعا من
الرقص الفنى (المهارى) وهو ذلك النوع من
الرقص الذى يستعرض فيه الراقص كل مهاراته
التعبيرية والحركية مثل الدوران السريع والقفز
والتثنى والزحف . ثم السقوط على الأرض وقد
تصلب جسمه .

● وللرقص أزياء وملابس خاصة ، وتتمثل
في الأقنعة ، أو حمل جسمه حيوان محنط أو
تعليق بعض النماذج من مواد معينة على الجسد
أو الوجه . أو حمل لبعض الأجراس أو الطبول .

● وقد اهتمت المكتبة الأوربية بهذا الفن .
وقد زخرت بالعديد من الكتب الهامة في هذا الفن
وأولته جانبا مهما من الدراسة التحليلية بالإضافة
الى أن كثيرا من الراقصين والراقصات ومحترفي
وممارسى هذا الفن قد كتبوا عديدا من الكتب عن
بعض رقصاتهم الهامة فضلا عن تسجيل
انطباعاتهم الشخصية عن هذا الفن بعمق
واخلاص ودقة متناهية .

وهناك دراسات متعمقة في الرقص تناولت
تاريخه ومراحل تطوره . وأنواعه وكذا رقصات
الشعوب على اختلاف أجناسها وألوانها .

ولكن القليل من هذه الدراسات هو من تناول
« الرقص » من الزاوية العلمية ومن خلال أدوات
منهجية صارمة . ووضع « الرقص » فى الإطار
العلمي كمادة للدراسة والتحليل والتفسير .

ومن هذه الكتب الهامة التى سوف نتعرض له
فى هذه الصفحات كتاب : « أنثروبولوجيا الرقص »
قامت بتأليفه الباحثة « انيا بترسون دويس » .

● يتكون الكتاب من ثلاث فصول متكاملة
ويقع فى حوالى ٢٣١ صفحة من القطع المتوسط .
مع ملاحظات وخاتمة وثبت مراجع علمية هامة
وفهرس أعلام وكشاف صفحات .

● ومؤلفة الكتاب : باحثة ودارسة وممارسة
لهذا الفن وتقوم بتدريس الرقص كمادة علمية
فى كثير من المعاهد العلمية فى أمريكا بالإضافة
أنها تحرر صفحة « الرقص » فى عديد من المجلات
والصحف والدوريات التى تعنى بهذا الفن .
وصحفية متخصصة فى هذا الفن .

● وقد كتبت المؤلفة هذا الكتاب عام ١٩٧٧ .
وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٨٠ فى الولايات
المتحدة الأمريكية وصدر عن « جمعية الرقص
الأمريكية » .

وتولت نشره جامعة انديانا (بلومنجتون
لندن) .

مادة الكتاب

تقدم المؤلفة فى الفصل الأول فكرة متعمقة
عن الرقص باعتباره من أقدم الفنون الجمالية
والتعبيرية . وترصد من خلال هذا الفصل -
تعريفات محددة للرقص من واقع بعض الدراسات
التي عنيت به وحددت أولياته وقواعده العامة .
وكتب أن الطبيعة بجميع مكوناتها قد احتفلت
بالرقص كتعبير عن الحياة وتطورها . وقدمت
المؤلفة عديدا من الأقوال والعبارات لمؤلفين آخرين
مع تحليل كل رأى وكل مقولة على حدة . وهذا
الفصل يعطى للقارئ الذى يقرأ فى الرقص لأول
مرة نافذة علمية عن الرقص من حيث الأوليات
والبدايات مع تحديد مركز التعاريف والتعليق
عليها .

● وفى الفصل الثانى تعرض المؤلفة المدخل
الثقافى للرقص من زاوية علم الأنثروبولوجيا على
وجه التحديد . وهنا تحدد منهج البحث فى هذه
الكتاب وهو « الأنثروبولوجيا الثقافية » التى

تعنى بدراسة ثقافة الكائن الحي وتركز على أساسياتها المنهجية .. كباحثة انثروبولوجية . وهى عندما تلقى الضوء على « الانثروبولوجيا الثقافية » لا تحفل بالتعاريف والاصلاحات المتعارف عليها فى هذا الميدان كتحصيل حاصل .. بل توظف هذه التعريفات فى البحث مطورة بذلك منهجها العلمى . وتركز على مجموعة الدراسات التى تناءلت الجوانب الثقافية عند علماء « الانثروبولوجيا الثقافية » ابتداء من مالونوفسكى وايفانز برتشارد ثم تايلور والتى ركزت على مجموعة دراساته واستخلصت منها فكرة العام وأطره المنهجية . ثم أعطت رأيها مزودا بالأسانيد العلمية ومما هو جدير بالذكر أن الباحثة فى عرضها « الانثروبولوجى » فى هذا الفصل ابتعدت عن جفاف المادة ، وتضارب التعريفات الى أفق أرحب من الدقة العلمية .

● وفى الفصل الثالث : نتحدث عن الأدوات الفنية والطرق العلمية فى ميدان علم الانثروبولوجيا بعامة .. وكذلك الأدوات المنهجية التى هى أساس العلم وانطلقت بعد ذلك الى التركيز على الجانب التطبيقى الميدانى وحددت أسس الملاحظة بالمشاهدة من خلال نماذج تطبيقية وعرض مستخلص لأهم القواعد الأخلاقية والاجتماعية للباحث الانثروبولوجى . وهذا الفصل على عمق مادته وتنوع نماذجه التطبيقية يصلح أن يكون منهج دراسة متكامل للدارسين الميدانيين فى حقل علم الانثروبولوجيا . انها لم تحدد بتصنيف وانما حددت بتركيز على القواعد الأساسية للدراسة الميدانية مع ذكر الأساليب والقواعد بأسلوب علمى متجرد وهذه سمة بارزة فى هذا الفصل . وانطلقت منه من زاوية الحركة التعبيرية فى الرقص ، من خلال عرض ورسوم محددة لأبعاد الاتجاهات والحركات التعبيرية فى الرقص بأسلوب علمى . أى أنها وظفت الدراسة الانثروبولوجية على الرقص وتعبيراته وحركاته العامة والخاصة مع التحديد الهندسى والرقصى لأبعاد كل حركة . من خلال الجسم وفسيولوجياته وتكويناته العضلية والحركية مع بطاقة لأرشفة الفتيات الراقصة سواء أكانت حركات جماعية أو فردية مع تحليل متكامل لأجزاء الجسم .

● وفى الفصل الرابع .. بعد أن حددت المنهج والمدخل والعينات الحركية والتعبيرية ، تحدثت فى تركيز شديد على « بناء الرقص ووظيفته » .. الرقص كبناء حركى . وكوظيفة تعبيرية .. وهنا يتضح عنصر الممارسة عند الكاتبة كراقصة .. وأن تجاربها فى هذا الميدان قد انعكست على هذا الفصل بشكل كبير ، مع إيراد كثير من الآراء فى مجال البناء والوظيفة . مستعرضة كل الاتجاهات لا لمجرد العرض فقط ولكن تحليلا وتفسيرا مع إيراد الشواهد والترتب العلمى . مع التدليل التصويرى والرسوم التوضيحية للمحركات والآداء الموسيقى المصاحب للرقص . مع صور فوتوجرافية لأداء حركى لأحد الراقصين تبرز فيه محددات الحركة وأبعادها التعبيرية .

● وفى الفصل الخامس تركز على الملاحظات التاريخية عن الرقص وفى هذا الفصل يظهر فيه عمق الدراسة التحليلية التاريخية وأبعادها العامة فى مختلف العصور قديما وحديثا مع العرض ذا البعد « التاريخى » والاجتماعى و « الثقافى » ككل .. وتناولت هذه الأبعاد كل على حدة مع ذكر العصور والأحداث المصاحبة لرقص الشعوب مع التركيز على التنظيم الاجتماعى . وكذا الاجتماعى الثقافى .

● أما فى الفصل السادس . فقد خصصته الكاتبة للدراسة المقارنة وأسسها وطرقها فى مجال الرقص . وكتب أن الدراسة المقارنة فى هذا المجال هامة وحيوية لتبادل الخبرات فضلا عن المعرفة الانسانية الواسعة للرقص فى كل البيئات والمجتمعات والأساليب المتعددة للدراسة والتحليل لكل رقصة . سواء عند الهنود الحمر أو البيئات الحديثة المتطورة والتى استعادت بالتطور فى علم الموسيقى والغناء .

● وفى الفصل السابع حددت الرمز والأسلوب والنموذج كإطار تعبيري كامن فى كل الرقصات .. أن يعد الرمز فى الرقصة عند شعب ما يختلف عن الرمز فى الرقص عند شعب آخر ، مع الاهتمام بالتغيرات الاجتماعية والثقافية فى كل مجتمع وتكويناته العرقية . ثم قدمت الباحثة دراسة متكاملة لرقص الزابوتى بالمكسيك

موضحة كل التكوينات التعبيرية والحركية بعمق وتأصيل وطقوس المناسبات على اختلاف توقيتاتها عند الشعوب المختلفة مع التدليل بصور فوتوجرافية لهذه الشعوب تنعيما لدراسة الحالة

● وفي الفصل الثامن .. تتحدث الكاتبة عن الرقص من خلال وجهة نظر علم الانثروبولوجيا فإطار ثقافي ومنهجي للرقص .. وكيف يمكن للمراقص أن يستفيد من علم « الانثروبولوجيا » ، حتى يكون الرقص دراسة انثروبولوجية كما وكيف ، حركيا وتعبيريا من خلال التحليل والتفسير لنظريات علم الانثروبولوجيا وعلى وجه الخصوص « الانثروبولوجيا الثقافية » مع العرض المتكامل للأبحاث الانثروبولوجية في حقل الرقص عند الشعوب القديمة . وكيف يمكن أن تكون هذه الدراسات مدخلا لدراسات أعمق في مجال « انثروبولوجيا الرقص بعامة » .

● أما في الفصل التاسع فهو يحوى بين دفتيه « معنى الرقص » كتجريد .. وحركة .. وتعبير وأن الأساس العلمي للرقص يتركز في عمق الحركة وأصالة التعبير .. ثم تدخل بنا المؤلفة من خلال تعريفات معاني الرقص . على أهمية التدريب الدقيق ، وتعنى به التدريب الشاق وبذل الجهد أولا دراسيا واجتماعيا وثقافيا من أجل إتقان الرقص .. باعتباره مظهرا ثقافيا للإنسان وعنصر هام من عناصر حياته العامة والخاصة ..

وقد أكدت الكاتبة في الفصل الأخير وهو الخاتمة على أهمية دراسة علم الانثروبولوجيا دراسة متعمقة حتى يمكن « للباحث في مجال علم الرقص » أن يستفيد من هذا العلم نظريا وتطبيقيا في إتقان الرقص كحركة وتعبير ووجدان شعبي لا يمكن إخطاره أو التقليل من شأنه .

والباحثة هنا ... لها ملاحظات قيمة فيها كثير من الجدة والطرافة فضلا عن العمق النظري والعمل .

وبعد :

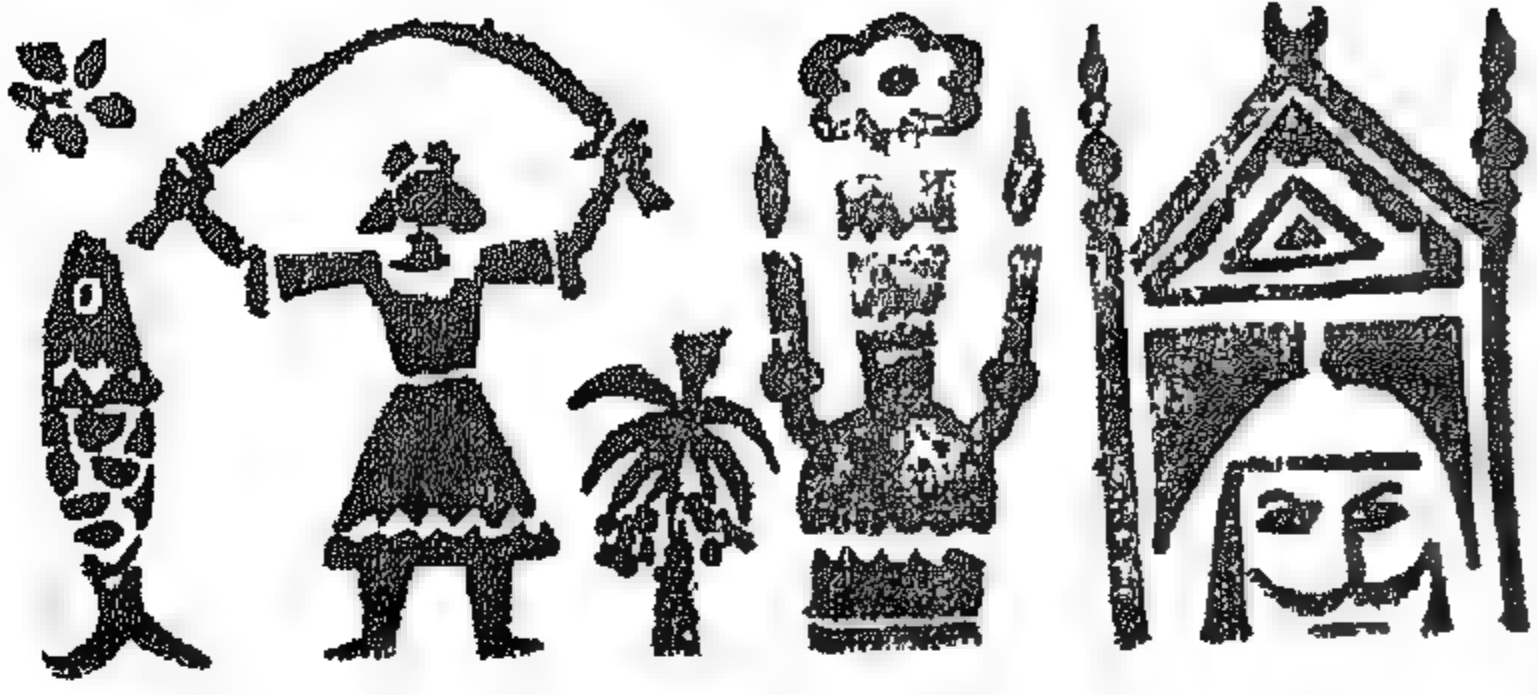
هذا كتاب من الكتب الهامة التي تحفل بالجانب الانثروبولوجي وانعكاساته على الرقص . كمدخل ثقافي هام . وكاتبته جمعت بين دفتيه الخبرة الميدانية والإطار النظري والمنهجي من خلال علمي الرقص والانثروبولوجيا . ومن أهم سمات هذا الكتاب الحقائق التالية :

- التركيز على الأسس العلمية (نظريا وتطبيقيا) .

- أهمية علم الانثروبولوجيا كدراسة وتطبيق في مجال علم الرقص .

- الثقافة الواسعة والتفرع العلمي الرشيد لرصد المادة وتسجيلها مع إطار مرجعي متكامل تعدى المائة مرجع . مما يعطى لنا مؤشرا هاما على اهتمام الكاتبة بالموضوع .. بحب واهتمام وإخلاص وتجرد علمي .





الإيقاعات والآلحان في أغاني البحر الكويتية

منى نجم

يشكل البحر بالنسبة لحياة الكويتيين دورا مهما في حياتهم الاقتصادية والاجتماعية . فقد كان البحر مصدر دخلهم القومي قبل أن يتفجر النفط في أرض الكويت . فمن خلال رحلات الغوص في أعماقه لجمع اللؤلؤ ، ورحلات السفر الطويل من الخليج العربي الى المحيط الهندي مرورا ببلدان الخليج وسواحل افريقيا والهند ، تكونت علاقات اقتصادية وتجارية من عمل أبناء الكويت على استغلالها في جمع اللؤلؤ وبيعه ، ونقل أهل الشمال الى أهل الجنوب وكذلك منتجات أهل الجنوب الى أهل الشمال .

وصاحب العمل في البحر أغان والحن متعددة تصاحب كل نوع من العمل منذ اعداد السفينة للإبحار الى العودة من رحلات الغوص او رحلات السفر . فقد استعان البحارة بالأغانى كوسيلة للترفيه عنهم في اثناء العمل وشجذ هماتهم او للتسلية والسحر .

كما تكونت لجنة المناقشة والحكم من / المشرفين المايسترو حسين جنيذ والدكتورة مایسة عبد الغنى .

وقد منحت اللجنة الدارسة مينجه كمال درجة الماجستير مع التوصية بطبع ونشر بحثها لما يتميز به من جهد علمي كبير في تحديد مفهوم أغاني البحر وتحليل ألحانها وتحديد إيقاعاتها .

ولقد أعربت الدارسة في مقدمة بحثها عن عميق شكرها وتقديرها لجمهورية مصر العربية وأكاديمية الفنون لما تقدمه من معارونة صادقة

وقد تناولت الباحثة مينجه عباس عبد الله كمال من الكويت هذا الموضوع من الناحية الموسيقية في دراسة أعدتها للحصول على درجة الماجستير في الفنون من المعهد العالي للموسيقى العربية - أكاديمية الفنون بالقاهرة - وقد أشرف على رسالتها هذه الأستاذة / رتيبة الحفنى عميدة المعهد العالي للموسيقى - سابقا - ورئيسة دار الأوبرا حاليا - والأستاذ / صفوت كمال أستاذ الفولكلور وخبر الفنون الشعبية بالمعهد العالي للفنون الشعبية .

للمدارسين للتزود والتخصص في مجال الدراسات الفنية وقد كررت شكرها للأساتذة المشرقيين على بحثها الأستاذ مصطفى كامل الذي أشرف على برنامجها العمل في العزف على القانون . فدرجة الماجستير التي يمنحها المعهد تكون عادة عن جانبين أساسيين يقوم بهما الدارسون في المعهد ، الجانب الأول هو البحث العلمي الذي يعده الدارس ، والجانب الثاني يكون عن تقديم عدة مقطوعات موسيقية يعزفها على الآلة الموسيقية التي تخصص فيها .

والباحثة تخصصت في العزف على القانون لذلك كان عليها أن تقدم بعد مناقشة بحثها عن الايقاعات وآلاتها في أغاني البحر الكويتية عزفا على القانون ، وقد أجادت الدارسة في تقديم المقطوعات العشر التي أعدتها من الموسيقى العربية والكويتية وهي : -

- ١ - سماعي شه عربان
تأليف جميل بك طنبوري
- ٢ - موشح لما بدا يتثنى
مقام نهاوند
- ٣ - لونجا شرارة
مقام حجاز كارگرد
- ٤ - ذكرياتي
مقام نهاوند
- ٥ - البوشية
مقام نهاوند من تأليف الموسيقار الكويتي حميد نجيب
- ٦ - سماعي حجاز
مقام حجاز من تأليف الموسيقار الكويتي أحمد باقر
- ٧ - تحميلة سوزناك
مقام سوزناك
- ٨ - دور كادني الهوى
مقام نهاوند
- ٩ - فانتازي نهاوند
مقام نهاوند
- ١٠ - قطعة من تأليف الدارسة
مقام نهاوند

أما البحث موضوع الرسالة فقد تكون من ثلاثمائة صفحة مقسمة في أربع فصول ، يتناول الفصل الأول منها تعريف المجال الذي تناوله

البحث وأدواته ومنهجه والمصطلحات الفنية والبيئية التي استخدمتها الباحثة في دراستها . ثم تناول الفصل الثاني تحديداً لمفهوم الأغنية الشعبية وموقع الأغنية البحرية من الأغاني الشعبية الكويتية ودور المؤدين لهذه الأغنية وبخاصة النهم مغني السفينة وأنواع الشعر المستخدم في هذه الأغاني وأنماط الايقاع وآلاته الموسيقية من طار وطبل ومرواس ، وهي آلة إيقاع صغيرة تجلب من الهند وحجلة وهي آلة فخارية تشبه زير الماء الشائع في قرى مصر والطويسات النحاسية والهاون الذي يستخدم في صحن حبات البن ويستخدم في بعض أغاني البحر كآلة إيقاع نحاسية كما أوضحت الباحثة دور إيقاعات الكف في أداء هذه الأغاني .

أما الفصل الثالث فقد خصصته الدارسة للقوالب الغنائية البحرية في الكويت ودور اللازمة الصوتية في أغاني البحر مع تحليل موسيقي لهذه الأغاني التي قسمتها إلى أغاني العمل وأغاني الترفيه موضحة خصائص كل نوع منها شارحة لأنماطها المختلفة ومسمياتها المتنوعة .

ثم اختتمت دراستها بفصل رابع تضمن نتائج البحث والتوصيات وقائمة بالمراجع التي اعتمدت عليها الدارسة علاوة على بيان مجال بحثها الميداني في جمل وتسجيل أنماط هذه الأغاني التي تعتبر طابعاً متميزاً لفنون الغناء والموسيقى في الكويت . كما تضمنت الدراسة نماذج متعددة لهذه الألحان مدونة بالنوتة الموسيقية وصور فوتوغرافية ورسوم توضيحية لأشكال الأداء الفني لهذه الايقاعات والآلات الموسيقية ، ونماذج من الأغاني مع شرح لمفرداتها اللغوية ومناسبات أدائها وشرح طرق أداء هذه الأغاني .

وفي الواقع أن هذه الرسالة ، التي أشرف عليها الأستاذة رتيبة الحفني والأستاذ صفوت كمال وكل منهما له معرفة تامة وخبرة كبيرة بالفنون الشعبية الكويتية . تعتبر جهداً علمياً يضاف إلى الجهود المبذولة في دراسة الفنون الشعبية العربية وهو جهد - كما ذكرت لجنة المناقشة والحكم يفوق الجهد والعمل المطلوب في إعداد رسائل الماجستير تستحق عليه الدارسة كل التقدير والتهنئة متمنين لها مواصلة دراساتها وبحوثها في الكشف عن خصائص الابداع الشعبي .

رسالة دكتوراه

للباحث

كمال الدين حسين

توظيف التراث الشعبي

في المسرح المصري الحديث

من عام ١٩٥٢ - ١٩٨٨

عرض : سامية حبيب

يدور البحث حول (توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث) حتى الفترة من يوليو ١٩٥٢ حتى يوليو ١٩٨٨ ، وقدم الى المعهد العالي للنقد الفني باكاديمية الفنون .

مع بداية القرن العشرين ساد مصر اتجاهين ، الاول ينادى بالعودة الى مصر الفرعونية والآخر ينادى بتوثيق عرى العروبة بين مصر وشقيقاتها العربيات . فبدأ البحث عن خصوصية التراث الشعبي في مصر .

أما بعد ثورة ١٩١٩ فبرز على سطح الحياة الثقافية الاهتمام بالتراث الشعبي المصري لتأكيد الشعور القومي . وظهر استلهام الفنان سيد درويش للموسيقى الشعبية المصرية ، وكتابة يرم التونسي لشعر العامية ، وتقديم بديع خيري عددا كبيرا من المسرحيات استلهم مادتها من التراث الشعبي .

ويرى بعض الدارسين أن استلهام التراث كان خلفه عامل سياسي لأن المبدع كان يجد في التراث الرمز الذي يعلق عليه تفسياته . وهي القضايا لا تسمح بالرقابة السياسية للاحتلال بطرحها . مثل اختيار علي أحمد باكثير الحكاية « مسمار جحا » ليعبر بها عن القضية الاحتلال الانجليز لقناة السويس بعد جلاءهم عن مصر .

وهناك اختلاف جندري يرصده الباحث ، هو تغير التعامل مع التراث الثقافي عامة والموروث الشعبي بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ في مصر .

وقد كان هذا منطلقا فكريا للثورة وهو التأكيد على خصوصية التراث المصري . فنشطت حركة الاهتمام بالموروث الشعبي على أساس أنه تعبر

ويرى الباحث أن الرواد الذين تبناوا الدعوة لتوظيف التراث الشعبي في المسرح العربي المصري لم يمتلكوا الوعي النقدي بالتراث لذلك جاءت ابداعاتهم المسرحية مشوبة بطابع الفوضى والاقحامات غير المنطقية الى جانب الاستعراض التاريخي للحوادث والقضايا مع وجود غنائية ومباشرة وعدم تنسيق للأحداث .



الباحث في أثناء عرض رسالته

وقد حدد الباحث مجال بحثه في الإبداعات المسرحية التي قدمت في هيئة المسرح أثناء الفترة محل الدراسة .

وقد اختار الباحث النصوص التالية للتطبيق عليها وهي التي استلهمت الموضوعات التراثية التي درسها الباحث .

● أسطورة ايزيس : نصوص مسرحيات ايزيس توفيق الحكيم - اوزوريس على أحمد باكثير - الناس في طيبة عبد العزيز حمودة . السيرة الشعبية :

● سيرة عنتره بن شداد : نص مسرحية يا عنتره يسرى الجندى .

● الهلالية : يسرى الجندى - الزير سالم الفريد فرج . الموال :

● موال حسن ونعيمة : منين أجيب ناس نجيب سرور - حسن ونعيمة شوقي عبد الحكيم . الحكاية الشعبية :

● حكاية معروف الاسكافى من ألف ليلة وليلة : على جناح التبريزى الفريد فرج .

أما العروض فقد اختار الباحث عروضاً مسرحية استلهمت ووظفت عناصر الفرجة الشعبية وهي فروق :

عن النشاط الحيوى والفكرى والوجدانى والمادى للانسان المصرى . وقد استجاب المسرحيون المصريون لهذه الدعوة فبدأ الاهتمام بالتراث الشعبى وتوظيفه فى المسرح ، انطلاقاً من هدفين :

الأول : تغيير النظرة نحو هدف المسرح ، فأصبح أحد أشكال التعبير الجماهيرى بعد أن كان وسيلة للتسلية فقط .

الثانى : رفض الأشكال المسرحية التى كانت سائدة قبل قيام الثورة بوصف هذه الأشكال نتاج الثقافة الغربية وإفراز للفكر الاستعماري . وساعد على هذا الاتجاه الدارسين المسرحيين المصريين العائدين من بعثاتهم الدراسية فى الخارج .

سار هذا الاتجاه الجديد فى المسرح المصرى فى اتجاهين :

الأول : استلهام عناصر من أشكال التعبير الشفاهى مثل الأساطير والسير الشعبية والحكاية الشعبية والموال القصصى ، لخلق موضوعات درامية يستفاد منها للتعبير من الواقع المعاصر .

الثانى : محاولة الاستفادة من موروث أشكال الفرجة الشعبية لخلق عرض مسرحى له هويته المصرية المميزة مثل خيال الظل - صندوق الدنيا - المحبطين - حلقة السامر .

وتقوم الدراسة على عدة محاور للبحث فى كيفية توظيف التراث وهي :

● هل استطاع المبدع المسرحى المصرى فى استلهامه للتراث أن يعنى تماماً معطيات الأشكال التراثية المختلفة ؟ وأن يعنى واقعه الذى يحاول طرحه من خلال الأشكال التراثية المستلهمة فى المنتج الإبداعى الجديد ؟

● هل استطاع الفنان المسرحى المصرى العربى الخروج تماماً من دائرة التأثير بالمسرح الغربى ؟ وإلى أى مدى نجح فى تقديم الصبغة المميزة للمسرح المصرى ؟

● **خيال الظل والأراجوز** : اتفرج يا سلام
رشاد رشدي والظاهر بيبرس (ابن البلد)
عبد العزيز حموده .

● **حياة لاعب صندوق الدنيا** : لعبة السلطان
فوزي فهمي .

● **توظيف اطار صندوق الدنيا** لعرض
الحدث : الغربان محمد عناني .

● **حلقة السامر الشعبي** : الفرافير يوسف
ادريس - ليالى الحصاد محمود دياب .

قدم الباحث رسالته في ثلاثة فصول وخاتمة
تتضمن النتائج . في الفصل الأول : يقوم الباحث
بتحليل أشكال التعبير الشعبي والتعرف على
العناصر الدرامية الكامنة فيها .

وهي الأسطورة والسيرة الشعبية والحكاية
الشعبية والموال القصصي ومظاهر الفرجة
الشعبية من خيال الظل والأراجوز - صندوق
الدنيا - حلقة السامر .

كما يدرس الباحث وظيفتها الاجتماعية بالنسبة
للجماعة التي ابتدعتها ثم اختيار نموذجاً للتطبيق
عليه كموضوع تراثي .

وقدم الباحث في نهاية هذا الفصل رسداً
لعناصر الدراما الشعبية باعتبارها جوهر ذلك
الفعل الذي يعبر عن وجود أفكار وآمال وأحلام
الجماعة والذي يتضمن صراعاً يكون أحد طرفيه
البطل الشعبي الذي يمثل أنماطاً من الجماعة
والتي اختارته ليحمل قيمها ومثلها وأحلامها
وخيرها المطلق .

وتعتمد مظاهر الفرجة الشعبية على المحاكاة
والتقليد والارتجال ومشاركة الجميع في الأداء
حيث أن المشاركة عنصر مهم في تحديد الدراما
الشعبية .

ويرصد الباحث تميز مظاهر الفرجة الشعبية
بشمولية العناصر الفنية المشتركة في التعبير عن
الفعل الدرامي فهي تستعين بالموسيقى والغناء
والكلمة والحركة والأيماة والتنويع الصوتي
والتقليد والتشخيص .

وتهدف الدراما الشعبية الى التعبير عن

الجماعة ، أفكارها ومعتقداتها وفيمها وهمومها
وأحلامها وتستعين على ذلك اما بالتلميح أو
التصريح المباشر والغمز والتندر والنقد غير المباشر
ولكنها لا تخلو في عمومها من التسلية والامتناع .

في الفصل الثاني يقوم الباحث بدراسة
توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث
من خلال دراسة بعض النصوص المسرحية التي
استلهمت موضوعاتها من الموروث الشعبي
للتعرف على كيفية توظيف الموضوعات التراثية
وارتباطها بالواقع الاجتماعي ومدى مشروعية هذا
التوظيف وهي نصوص : ايزيس - اوزيريس
الناس في طيبة - منين أجيب ناس - ياسين
وبهية - يا عنتره الهلالية - على جناح التبريزي ،
حسن ونعيمة .

ويدرس العوض التي وظفت أشكال الفرجة
الشعبية خاصة : اتفرج يا سلام - ابن البلد -
لعبة السلطان - الغربان - الفرافير ليالى الحصاد .
وقد أشادت لجنة المناقشة بهذا الجزء اشادة
كبيرة للجهد العلمي الذي بذله الباحث حيث قدم
دراسة عن العروض والرؤيا الانخراجية الخاصة بها
وقام بتحليل كل عناصر العرض فيها .

وقد توصل الباحث في ختام هذا الفصل
الى أن توظيف العناصر التراثية في المسرح
المصري قد سار في اتجاهين ، الأول هو الاستلهم
المباشر والثاني هو الاستلهم غير المباشر .

ويرصد اختلافاً واضحاً في أسلوب المبدعين من
حيث الالتزام والاقتراب والابتعاد عن جوهر
العناصر التراثية وان كان هناك شبه اتفاق على
توظيف هذه العناصر من أجل طرح قضايا
سياسية واجتماعية وفكرية معاصرة لفترة كتابة
النصوص والعروض موضع الدراسة .

وقد دفع هذا ببعض الكتاب الى الاختلاف
الجوهري مع جوهر العناصر التراثية وصدقها
وخصوصياتها مما أفقد بعض العناصر والشخصيات
التراثية الكثير من دلالاتها التراثية والاجتماعية
والبيئية . وهي قضية أخرى تتعلق بحرية المبدع
في التعامل مع العنصر التراثي . لذلك فالمحاولات
الناجحة في استلهم وتوظيف التراث الشعبي
هي تلك المحاولات التي تنسم بكثير من الموضوعية

من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها وفي اكساب هذه العناصر بعدا تفسيريا جديدا ، يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره في الواقع المعاش معبرا عن أحلام وآمال قضايا جماعته دون المساس بجوهر ومصداقية العنصر التراثي .

في الفصل الثالث يتناول الباحث بالدراسة الدعوة لخلق صيغة مسرحية مصرية عربية تستلهم الموروث الشعبي المضمون والشكل معا . وقام الباحث بدراسة المحاولات التطبيقية التي

قام بها في مصر يوسف ادريس وتوفيق الحكيم ولدراسات النظرية للرائد د. علي الراعي . مع الاشارة من الباحث الى الدعوات المماثلة في الوطن العربي خاصة تجارب المسرح الاحتفالي - الحكواتي - وذلك للوصول الى معرفة مدى تحقق هذه الدعوات على مستوى العروض .

ويخلص الباحث من هذا الفصل الى أن الدعوات التي نادت بالبحث عن صيغة جديدة للمسرح المصري ، وما واكبها من دعوات في الساحة المسرحية العربية ، لم تستطع حتى الآن أن تتخلص بهذه الدعوات النظرية ، وما صاحبها من تطبيق في التأثير بالتراث المسرحي العالمي . وهذا لا يعنى اخفاق هذه الدعوات ، بل يعنى أن المسرحيين العرب والمصريين ، يسسيرون في الطريق الصحيح لأن المسرح كفن ومظهر ثقافي ، موروث انساني عالمي ، يجب أن ينهل الجميع منه . فالمسرح اليوم هو أسطورة الأمس ، هو السيرة والحكاية الشعبية والموال القصصي كأشكال للتعبير الشعبي التي عرفها الأبناء والأجداد .

وقد تكونت لجنة مناقشة البحث من أ.د نبيل واغب عميد المعهد العالي للنقد الفني والأستاذ صفوت كمال خبير الفنون الشعبية كمشرفين على البحث وأ.د. فوزي العربي أستاذ الانثروبولوجيا في كلية الآداب جامعة الاسكندرية و د. نهسا صليحة أستاذ الدراما بالمعهد العالي للنقد الفني .

بدأ المناقشة د. فوزي العربي آخذا على الرسالة قلة عدد المراجع الأجنبية وعدم وجود صيغ ورسومات بيانية في ملحق الرسالة خاصة وأن الباحث تناول بعض العروض بالتحليل . كذلك

اقتصر الرسالة على دراسة مسرح القطاع العام فقط . ولم يتناول مسرح القطاع الخاص أو مسرح الثقافة الجماهير العام بهذه التجارب . وكان رد الباحث أن تجارب يسرى الجندي تنتمي للثقافة الجماهيرية أما مسرح القطاع الخاص فلم يقدم تجارب تنتمي لمجال الدراسة .

وأشاد المناقش بجهد الباحث في ربط الثقافة بالمفهوم الأنثروبولوجي الذي يركز على فكرة الأعراف والتقاليد والموروث الشعبي .

فالعلاقة بين الموروث الشعبي كنشاط إبداعي يعبر به الانسان المصري البسيط عن واقعه ترتبط مع الابداع المسرحي كنشاط فني انساني أيضا ولكن الأول جاء من القاعدة الشعبية والثاني قنن له في الغرب وتعاملنا نحن معه .

وعلق المناقش د. فوزي على أحد نتائج الدراسة حول البطل الاسطوري انه ليس دائما نبيل الأصل والفعل لكنه يكتسب نبلة من الدور المنوط به من الجماهير .

وبدأت الدكتورة نهاد صليحة مناقشة الباحث حول تحديد أشكال الأداء في أشكال أنثراث الشعبي التي يتناولها الباحث مثل السيرة والموال . ومدم استفاضته في تحديد أسلوب الأداء في الموال القصصي رغم أنه نسق سردي يتسم بنوع من الغنائية التي تعتمد على التسلسل المنطقي في خط واحد وهو يتميز عن الحدوتة في أنه أقرب الى التسلسل الرأسي .

وأخذت عليه عدم ادراج تجربة وأفت الدويري في مسرحية « قطة بسبع ترواح » خاصة وقد حاول فيها تقديم شكل الأداء الطقسي المستلهم من الشكل الشعبي الأصلي .

وسألت الباحث لماذا لم يقم بمقارنة التجارب المصرية مع التجارب العالمية مثل تجربة المخرج العالمي بيتر برونك في شيراز التي قام فيها باستلهم الأساطير الصينية وتقديمها في أماكن الأحداث الموجودة بالأسطورة . وهي مقارنة كانت ثرى البحث وتعطينا فكرة عن طبيعة التناول في المسرح المصري والعالمي والفروق بينها .

وتحدثت د. نهاد عن الرموز الاسطورية كنتاج



لجنة مناقشة البحث المكون من : أ. صفوت كمال ، أ. فوزى رضوان العربى
أ. نبيل راغب ، أ. نهاد صليحة .

للموال والأغنية ومفردات الموسيقى والآلات الشعبية فى موسيقاه وأغانيه وأعطاهما شرعية بتقديم الأوبريت الموسيقى الموظف فيه هذه العناصر . وحتى كل محاولات المسرح المصرى السابقة والتالية على ثورة يوليو وتعد الفترة الزمنية التى اختارها الباحث مهمة ، لأنها تتميز بخصوصية تناول الأشكال التراثية وخاصة فى فن المسرح بدأ من محاولات توفيق الحكيم النظرية فى كتاب (قالبنا المسرحى) وفى التطبيق فى مسرحية (يا طالع الشجرة) حيث وظف أغنية (يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة تحلب وتسقينى بالمعلقة الصينى) الى آخر الأغنية . وهذه الأغنية وجدت على جدران المعابد الفرعونية القديمة مرسومة بالألوان ولها امتداد حتى اليوم وهذه هى خصوصية الفن الشعبى الذى يتطلب دراية وعلم موسوعى للامام به .

وقد حصل الباحث على الدرجة العلمية مع توصية من اللجنة بالنشر والشكر للمشرفين على البحث د. نبيل راغب ، أ. صفوت كمال .

جماعى تنشأ عن عقيدة وليس لها ثبات الجوهر لكنها متطورة حسب تطور العقيدة والبعده التاريخى وأن تناول د. عبد العزيز حمودة فى تجربة « الناس فى طيبة » لرموز من التراث وإعادة تفسير رموزها مقبول فى حدود التجربة الابداعية .

وتحدث أ. صفوت كمال خبير الفنون الشعبية والمشرف على البحث حول موضوع البحث والجوانب المهمة فى الدراسة . حيث جمع بين التاريخ والتراث المكتوب والتراث الشفاهى (المأثور الشعبى) وهى جوانب جمعها الباحث فى الكثير من المراجع العلمية وكيف وظفها الباحث للخروج برؤية شاملة لفترة معاصرة لنا ولكنها مليئة بالتناقضات والتطورات الكثيرة .

والملاحظة الهامة انها غير موثقة علميا . ومن هنا يأتى أهمية جهد الباحثين فى هذا المجال . فقد مر استلهم أشكال الموروث الشعبى فى الفنون بعدة مراحل بدأ من سيد درويش وتوظيفه



سنة المسرح يا مصر

بحث في استخدام الأدوات التراثية في المسرح المصري الحديث

جمال صدقي

ربما كانت هناك خلاقات واسعة حول نشأة فنون ظل الخيال والعرائس أو الدمى « القفازية » وحول أصولها المكانية / الزمانية ، وحول أصولها في الدين أو الأسطورة أو السحر . . الخ ، لكن الخلافات تقنصت كثيرا بين الباحثين فيما يتعلق بتاريخ دخول هذه الفنون الى مصر . فقد أصبح من المتعارف عليه بشكل شبه قطعي أن فن ظل الخيال الذي شاع في مصر باسم خيال الظل قد ورد الى مصر حوالي القرن الحادي عشر الميلادي ، وأن فنون العرائس والدمى ، والتي عرفت في مصر باسم القراقوز أو باسمها الشائع « الأراجوز » ، قد لحقته بعد ذلك بخمسة قرون أي في حوالي القرن السادس عشر . وقد انتشرت هذه الفنون في مصر انتشارا واسعا سواء بين عامة الشعب أو في قصور الحكام والوجهاء ، وألفت لها الحكايات واللبات والتي استجابت فيها لكل أحداث المجتمع وتفاعلت معها بأسلوب غلبت عليه الصبغة الشعبية التي أعطت لهذه الأدوات ملامحها وأسلوبها الفني الذي تميز فيه الخرافات والأساطير والدين بالسياسة والأحداث اليومية ، وبطريقة يسميها الابتذال والخشونة .

قرن منتصف هذا القرن . وقد كان دخول المسرح الأوربي والسينما بتكنولوجيايتهما المتقدمة نسبيا عاملا هاما ضمن العوامل التي ساهمت في اختفاء هذه الفنون مما تسبب في وجود علاقة تناقض بين الفنون الشعبية وبين المسرح والسينما

وقد أدت أسباب متعددة ومتشابهة - يمكن إجمالها في انتفاء الشروط المادية لوجودها - الى اضمحلال تواجه هذه الفنون / الأدوات الشعبية التراثية مع مطلع هذا القرن ، واستمر هذا الاضمحلال والانحسار الى أن اختفت هذه الأدوات

نجدها - ظاهرة أم مختفية - لدى بعض الكتاب والباحثين المهتمين بدعاوى احياء هذه الفنون الشعبية التراثية .

دعوات الاحياء . : وقصور فى المفاهيم :

واذا كان النصف الأول من القرن العشرين قد شهد الاختفاء التدريجى لتلك الفنون ، فقد شهد النصف الثانى من هذا القرن دعوات متواترة لاحياء هذه الأدوات / الفنون التراثية . غير أن هذه الدعوات لم تحقق الكثير ليس فقط للظروف الموضوعية المحيطة بعملية الاحياء ، ولكن أيضا لخلل وقصور فى رؤى ومفاهيم دعوات الاحياء ذاتها :

١ - وضعت مفاهيم بعض دعاوى الاحياء الفنون الحديثة والفنون التراثية فى علاقة تناقض وعلاقة تنافى دون رؤية موضوعية للظروف التاريخية وظروف الواقع المعاش مما أبعد هذه الأدوات التراثية ووضعها دوما فى حالة الغائب

المستدعى ، كما زج بها فى صراعات فكرية وربما سياسية أيضا (شرق/غرب ، أصالة/معاصرة ، ثقافية وطنية/غزو ثقافى .. الخ) فى اطار رؤية لاتاريخية أفقدت هذه الأدوات فعاليتها بل ووجودها ذاته وجبستها بين صفحات الكتب بحرصها اللاموضوعى على وضع التراث فى مواجهة اللحظة الراهنة بكل منتجاتها . لقد تميزت هذه الرؤية برومانسية فشلت فى خلق وجود حقيقى وموضوعى لهذه الأدوات وانما أبقتها مجرد مفاهيم تستدعى لحسم المعارك الفكرية أو السياسية اذ أنها حافظت لهذه الأدوات على تراثيتها - بل وقدمت بروح رومانسية هذه التراثية الشعبية - مما انتزعها من أى سياق للحاضر - وجردها من أى وظيفة أو ضرورة موضوعية آنية - وأبقاها دوما لحظة من الماضى الذهبى المقدس .

٢ - هناك تيار آخر للاحياء أكثر ابتذالا وأكثر خطورة يمكننا ان نسميه بالتيار السياحى أو المتحفى . وجذور هذا التيار الفكرية متضمنة فى

التيار السابق لكن أهدافه أقل نبلا ونتائجه أكثر ابتذالا ، فالهدف الرئيسى للاحياء لدى هذا التيار هو مباهاة الأمم بهذا التاريخ (مع الاصرار على ابقائه تاريخا لا وظيفة له فى الحاضر سوى انتزاع الدولارات) ، أو بتحديد هو استعراض التراث المصرى أمام أعين السائحى وخلع الوظيفة المتحفية والسياحية عليه دون أن يتعدى حدود المتحفية .

ان هذه المفاهيم أبقت الأدوات التراثية بعيدة عن حياتنا اليومية بالاصرار على ابقائها مجرد تاريخ - لأسباب فكرية أو دولارية - لا وظيفة له الآن وهو عكس ما كانت تهدف اليه دعوات الاحياء فى أنقى صورها .

الأدوات التراثية والمسرح المصرى المعاصر :

ظهرت محاولات استخدام الأدوات التراثية فى المسرح المصرى منذ فترة ليست بالقصيرة ، غير أن وجود هذه الأدوات فى عروض مسرحية قد ازداد فى الفترة الأخيرة مع اتساع أزمة المسرح وازدياد العروض التى تسمى تجريبية بحثا عن رؤى فنية جديدة وجماليات جديدة .



توظيف خيال الظل فى العرض المسرحى .

ولأن المسرح شديد الالتصاق بالحركة الفكرية فقد ساد ما ساد هذه الحركة وخيمت على استخدامه للأدوات الشعبية نفس الملاحظات التي أخذناها على دعوات الأحياء سابقة الذكر ، إذ أن استدعاء هذه الأدوات في عروض مسرحية سادة الرغبة الملحة في الإبهاس أو البحث عن حلول لقضايا مثل « الأصالة والمعاصرة » (*) أو يمكننا أن نقول أنه قد سادت - في تعامل المسرح مع الأدوات التراثية - نفس المفاهيم التحفيزية السياحية ، ونفس الرؤى الرومانسية التي تحاول البحث عما يسمى هوية مصرية للمسرح في مصر ، والتي تغض الطرف عن أن هذه الهوية إنما تتشكل عبر التاريخ ، وعبر الإبداع الحقيقي بما يعنيه هذا من أصالة وبالتالي بالتعبير عن الهوية وتشكيل الملامح الذاتية .

إن سيادة هذه الرؤى في تعامل المسرح مع الأدوات الشعبية قد أفضى إلى نفى أى وجود حقيقى لهذه الأدوات ، بمعنى أن استدعاء هذه الأدوات في عرض مسرحى كان زائدا ، أى أن وجود هذه الأدوات لم يكن له ما يبرره ولم يكن له خارج الدراما ، وعلينا أن نبحث عنها هناك لنفهم لماذا زج بتلك الأدوات في هذا العرض أو ذاك .

فرقة الطيف والخيال .. بحث في استخدام جديد للتراث .

إذا كانت أزمة المسرح في مصر قد أوجدت هذه الفرقة متخذة من التجريب منهجا ووسيلة في سبيل رؤى وجماليات جديدة وفن جديد ، فإن هذه الفرقة حين اتجهت إلى التراث الشعبى بحثا عن ذلك الجديد قد وجدت نفسها - مسلحة بوعيتها النامى وببعض الأسس النظرية - وقد وقعت على منطقة لا زالت مجهولة ولم يتم اكتشافها الحقيقي بعد ، وبالتالي تستخدم بشكل جيد في المسرح المصرى .

وأعضاء هذه الفرقة كلهم من الهواة صغار

السن الذين لم يرو أو يشاهدوا خيال الظل أو الأراجوز ، ولم يتعرفوا عليهما إلا عبر صفحات الكتب ، ومع ذلك فقد استطاعوا ليس فقط تصنيعها ومعرفة كيفية استخدامها بمهارة - دربوا أنفسهم عليها دون مساعدة من أحد - وإنما أيضا تطويرها شكلا وتكتيكا بها يلائم أهدافهم البعيدة والتي لن تتوقف عند حدود التعرف والتقدير كما سوف نرى .

قدمت الفرقة في عرضها الأول سهرة مع الأراجوز وخيال الظل معتمدة في عرض الأراجوز على حدوده بسيطة على نمط حكايات الأراجوز القديمة (وهى تأليف جماعى) وفى عرض خيال الظل على إحدى البابات القديمة لهذا الفن - ولكن بتصرف - وهى بابة لعبة التمساح . ورغم ملاحظات عديدة (*) (١) على هذا العرض إلا أن الفرقة - بقيادة المخرج بهانى الميرغنى - نجحت في تحقيق الهدف من هذا العرض الأول وهو التعرف على هذه الأدوات التراثية واختبارها العمل ليس فقط في علاقتها مع أعضاء الفرقة ونجاحهم في تقديمها ولكن أيضا في علاقتها مع الجمهور المتلقى .

ورغم بساطة العرض الأول وبساطة هدفه (التعرف والتقديم) (*) (٢) إلا أن الكراسة المصاحبة للعرض طرحت مجموعة من الأسس والمحددات النظرية التى توضح ملامح رؤية جديدة للتراث ومشاكله وعلاقته بالمسرح ، تلك الرؤية التى أرهصت بمفاهيم جديدة لأحياء التراث الشعبى ومسرحته . وفى هذه الكراسة التفت أعضاء الفرقة إلى أن الأدوات التراثية بها إمكانيات لم تستخدم بعد وأن هذه الأدوات لا زالت غائبة « رغم التفات البعض نقديا أو فنيا لهذا الغياب ، إلا أنه لم يؤثر فعليا في تغيير مسار حركة المسرح المصرى ، ويمكننا أن نعقب فنقول أنه ليس سعيًا إلى « تغيير مسار المسرح المصرى » بقدر ما هو سعى إلى تغيير مسار استخدام الأدوات الشعبية في المسرح المصرى . وهم يردون هذا الغياب لعناصر كثيرة منها سيادة المفاهيم السابقة الذكر

(١) أنظر : جمال صدقى « الأراجوز وخيال الظل » وحلم المسرح المصرى ، فى مجلة « المسرح » العددان ٧ ، ٨ ،

يوليو - ديسمبر ١٩٨٨ ، ص ١٤٩ .

(٢) أنظر : حازم شحاته ، حوار مع بهانى الميرغنى ، مجلة المسرح العدد السابق من ١٤٦ .

لذا فهم يسعون الى « أن نسهم في إعادة تقييم المفاهيم الخاصة بأشكالنا المسرحية التراثية » . ثم تطرح نفس « كراسه » العرض الأول حدا نظريا هاما يشكل فكرة مركزية - في رؤيتهم للتعامل مع الأدوات الشعبية - فاصلة بينهم وبين كثير من الرؤى المخالفة « تأتي محاولتنا في التطلع من جديد لأشكالنا المسرحية الشعبية وهي لا تستهدف تبني شعارات العودة المطلقة للتراث أو اعلان القطيعة التامة مع المسرح الأوربي ، فالتراث المسرحي الانساني كل لا يمكن تجزيته » . فهذه الكلمات هي قطيعة كاملة مع المفهوم السياحي . ومع وضع القديم والحديث في حالة تناقض لا فكاك منه . لقد وضع أعضاء الفرقة أيديهم على بعض الأسس النظرية التي تتيح لهم الانطلاق نحو رؤية أكثر تكاملا لاستخدام هذه الأدوات . هذه الأسس التي ستصبح مع العرض الثاني أكثر وضوحا وتصبح الرؤية أكثر نضجا .

وإذا كان أحد الأسس النظرية في « كراسه » العرض الأول هو ن استخدام الأدوات الشعبية التراثية لا يعنى القطيعة مع المسرح الأوربي فقد جاء عرض الفرقة الثاني « سكة السرايا الصفراء » أعمالا لهذه المقولة ، فقد اعتمدت الفرقة - في هذا العرض - على نص من تأليف المخرج بهائي الميرغنى يعتمد على نص لواحد من ألمع كتاب المسرح الأوربي في القرن العشرين ، وهو نص مسرحية « جاك » بجزأيهما (الخضوع أو الامتثال ، والمستقبل في البيض) للكاتب الفرنسي الشهير يوجين يونسكو .

والعرض يعتمد على المزج بين الأدوات التراثية وأدوات المسرح الحديث مزجا عضويا لا انفصام فيه ، فلم تعد الأدوات التراثية هنا زوائد يمكن استبعادها ، أو مجرد حليلة و مقولة فارغة ، وإنما هي جزء من النسيج الدرامي للعرض لا يمكن له أن يقوم بغيرها ، وهي مستدعاة هنا خضوعا لمنطق الدراما ، (*) (٣) ومن هنا فقد فرضت الدراما هذه الأدوات ولم تفرض هي على

الدراما فتصبح زخرفة فارغة . وقد حملت هذه الأدوات في هذا العرض بطاقة فنية جديدة تماما عليها وأبعاد جمالية ودرامية لم تكن متوفرة لها قبلا ، في نفس الوقت الذي أضافت فيه الى العرض أبعادا وقيما جمالية جديدة . وقد نجح المخرج والفرقة في تقدير هذا النص الأوربي بأدوات شعبية مصرية دون ابتذال ودون تبسيط مخل ، وإنما نجح بالمزج بين التراث المصري والمسرح الحديث في تقديم قيم فكرية وجمالية عميقة وراقية ومعقدة ولكن ببساطة (*) (٤) . فمثلا كان تحول الشخصيات من شخصيات عادية الى خيال ظل أو دمي أو العكس مبهرا وذو دلالات عميقة نفسية واجتماعية . . الخ ، وكأن المخرج يدل على ما سبق أن طرحه في كراسه العرض الأول بأن هذه الأدوات رغم بساطتها « استجابت الى مختلف أحداث المجتمع السياسية والحياتية » .

ويمكننا أن نلخص رحلة فرقة « العفيف والخيال » بين العرض الأول والثاني بأنها رحلة من التلمس والتعرف والاكتشاف الى النضج والامتلاك . وإذا كان هذا قد تحقق على المستوى الفني وعلى مستوى التعامل مع الأدوات الشعبية وتكنيكها (*) فإنه قد تحقق على المستوى النظري أيضا ، إذ استكملت الفرقة أدواتها النظرية وأصبحت تمتلك رؤية أكثر وضوحا وشمولا مكنتها من أن تطرح في الورقة المصاحبة للعرض الثاني بعض القضايا الهامة والأسس النظرية حول علاقة التراث بالمسرح الحديث وبالتجريب « ان استدعاء الأشكال التراثية في عمل مسرحي لا يشكل هدفا في ذاته ولا يحمل تجريبا في ذاته » ، فالتجريب ليس في اكتشاف الطاقات الفنية والدرامية الكامنة في الأشكال الشعبية وإنما « في محاولة توظيف هذه الأشكال لتدخل في قلب النسيج الدرامي » . ثم تطرح « الكراسه » فكرة مركزية في رؤيتهم للتراث : « وهنا لا تعد الأشكال « التراثية » بالمعنى الدارج ولكنها تصبح أدواتا فنية خصوصية يستدعيها العرض المسرحي وفق منطق بنائه الدرامي » . ان هذه المقولة

(٣) يذكر يونسكو في هوامش هذه المسرحية أن على الشخصيات أن تتحرك بطريقة عرائسية . . وربما كان هذا هو الموحى لبهائي الميرغنى مؤلف ومخرج العرض لاكتشاف تلك العلاقة بين نص أوربي وأدوات شعبية مصرية .
(٤) لن تعرض هنا أو نخوض في النقد المسرحي لهذا العرض ، إذ أن ما يهمنا هنا بالدرجة الأولى هو مدى النجاح في توظيف الادوات الشعبية بمفهوم جديد .

تهدف الى استدعاء الأشكال التراثية من الماضي الى الحاضر ، من التاريخ الى الحياة اليومية ، من التراث الى المعاصرة ، من المفهوم الى الوجود المادى والموضوعى ، الوجود الضرورى الوظيفى الذى لا يمكن الاستغناء عنه ، هنا بالضبط حين تكف هذه الأدوات عن أن تكون تراثية فقط ، حين تفقد متحفيتها ، وحين نكف نحن عن الحفاظ على هذه المتحفية دون تطوير أو تطوير حقيقى يصبح لهذه الأدوات وجود دائم بيننا ، وجود موضوعى .

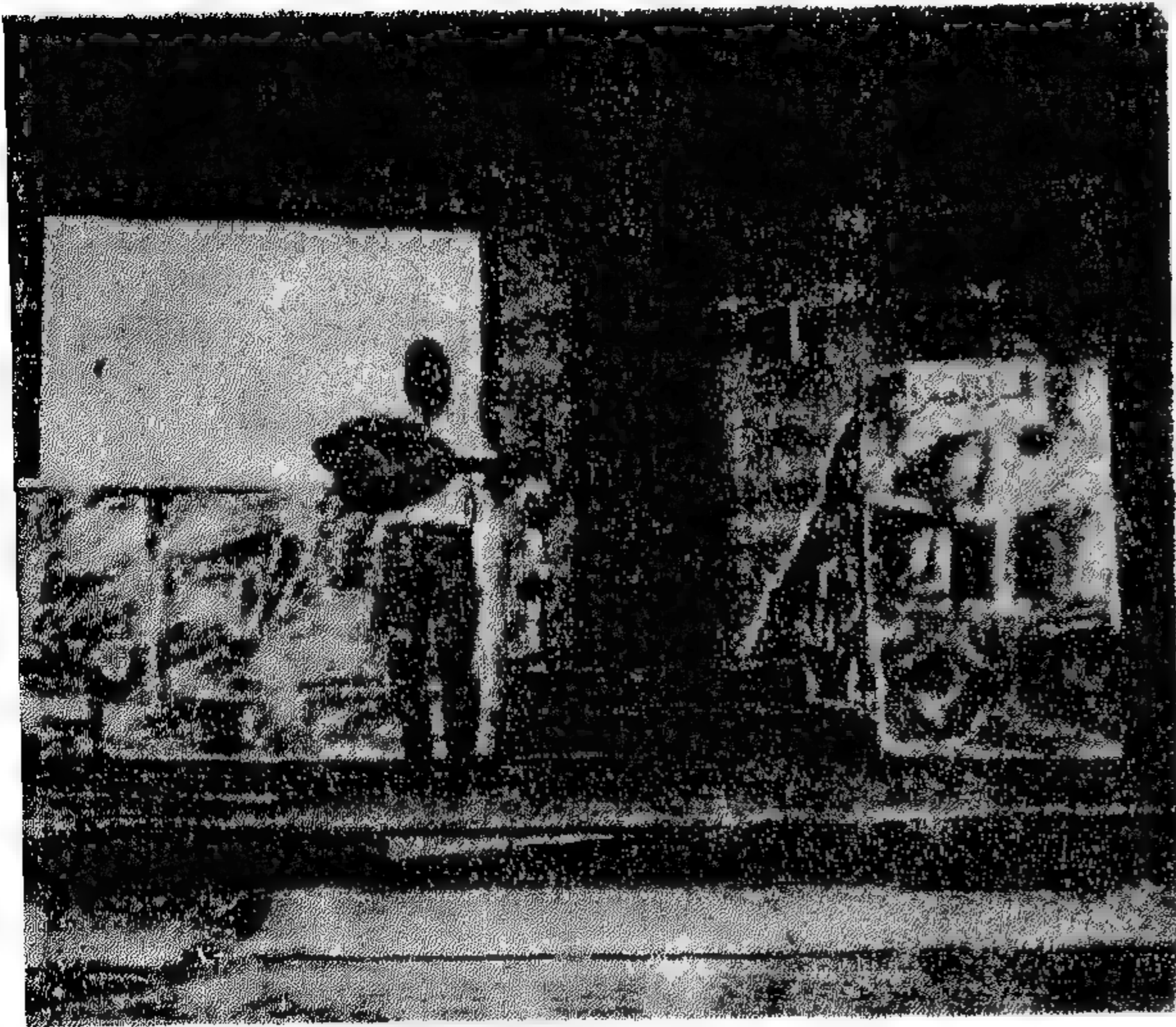
وهنا يطل تساؤل ملح : الى أى مدى يمكن للفنان أن ينتزع أداة فنية من سياقها ليضعها فى سياق جديد ؟ وهل يباح للفنان أن ينتزع أداة فنية من سياقها ليضعها فى سياق جديد ؟ وهل يباح للفنان أن ينتزع أداة من سياقها الشعبي ليضعها فى سياق عرض مسرحى يفقدها شعبيتها وتراثيتها ويحولها الى مجرد أدوات فنية ؟ ... ان شعبية أداة ما ليس فى وصفها وانما فى استخدامها وتوظيفها ، فالعرض المسرحى قد يستخدم الأدوات الشعبية دون أن يكون هو شعبيا والعكس صحيح أيضا ، كما ان الحفاظ على تراثية أداة فى عرض مسرحى - دون ضرورة ملحة - قد يفقد هذه الأدوات وجودها كله ويحولها الى مسخ لا قيمة له . فالمسرح ليس معرضا للتراث ، كلما أن التراث ليس فى حاجة الى المسرح ليكون تراثا أو تراثيا . كما أن حرية الفنان فى استخدام أى أداة هو أحد شروط الفن ، ويظل المعيار هو نجاح الفنان فى توظيف كافة أدواته التى استخدمها حتى لا تصبح « عالة » على العرض والدراما .

الدراما وتطوير الأدوات الشعبية :

ان الحاجة أو الضرورة الدرامية لم تطرح فقط وجودا موضوعيا للأدوات الشعبية وانما طرحت أيضا ضرورة تطوير هذه الأدوات بحيث يمكنها وظائفها الدرامية المطلوبة وان تلائم عرضا دراميا حديثا . سواء أكان هذا التطوير فى نوع الحامة

المستخدمة أو التركيب أو تكتيك الاستخدام . فلقد استخدمت هذه الفرقة أنواعا جديدة من الجلود والألوان لصناعة عرائس خيال الظل * (١) كما أضافوا لها العديد من المفصلات أو المفصلات وأدخلوا عليها الخيوط كى تصبح جملة معطياتها الحركية أوسع وامكانيات توظيفها أعلى . كذلك كان الحال مع العرائس القفازية مثل « الأراجوز » فهو وان لم يطوروا فى تكوينه كثيرا الا أنهم اكتشفوا لحركته أبعادا مكانية جديدة (فى علاقته بصندوقه ، أو علاقة الكتلة بالفراغ) أعطت لها أبعادا درامية جديدة (٢) .

وبعد ، فالطرح الموضوعى لاستخدام الأدوات الشعبية - عند فرقة الطيف والخيال - لم يقف عند حدود النظرية ، أو خلق وجود موضوعى لها ، وانما تعداها الى تطوير هذه الأدوات كى تستطيع أن تحيا من جديد فى عالم اليوم ، وان لم تستكمل مجمل أدواتها النظرية والفنية ، لكنها طرحت بعض الأسس وكثير من التساؤلات التى تحفز الكثيرين لاستكمال اطارا نظريا وفنيا عاما لحياء الأدوات الشعبية .



(*) انظر مثلا : د نهاد صليحة ، يونسكو وارباب المسافر ، فى السرايا الصفراء ، مجلة الاذاعة والتلفزيون

عدد ٢٨٣٢ ، ٢٤ يونيو ١٩٨٩ .

(١) ساهم فى هذه الاقتراحات والاضافات وحل المشاكل الفنية ونفذها د. سعيد أبو رية .

(٢) انظر جمال صدقى ، مرجع سابق .

التراث الشعبي في رسوم الأطفال

ابراهيم حلى

التلقائية في مسابقة المهرجان الدولي
الفترة من ٥ فبراير حتى ٢٦ أبريل ١٩٨٩ ،
احتفال أطفال العالم الاسلامي بلوحاتهم
وتقاليدهم واحتفالاتهم الشعبية .
حول عادات الزواج والأعياد كما تراها
أناملهم الرقيقة أن تعبر عنها في بساطة

اشترك أطفال العالم العربي برسوماتهم
للألوان ، التي أقيمت في بريطانيا في
فرفروا أسماء أوطانهم عاليا ، وسط
الفنية والتعبيرية ، عن أهم عاداتهم
دارت موضوعات المسابقة العالمية
عيون الأطفال الصغار ، وكما تستطيع
وتلقائية عفوية .

(السعودية) ، و (سلامة سعيد عبد الله)
(مريم هلال فراج) من دولة (الامارات
العربية) ، و (سليم الربادي) من (الأردن) ،
(عبد العزيز الشيزاوي) من (عمان) و (زيد
عبد الله الكولان) من (قطر) ، و (حنان
عبد الحليم اسماعيل) من (السودان) .

نظرة عامة في بعض لوحات الأطفال :

لو ألقينا نظرة عامة على بعض لوحات هؤلاء
الأطفال فسنجد أن فيها عدة أشياء تدفعنا الى
الاعجاب بها ايما أعجاب .

فلوحة الطفلة (حنان عبد الحليم اسماعيل)
من (السودان) يشدنا اليها تناسق الخطوط
والألوان ، ودقة توزيعها المنتظم ، ونلمح في
لوحاتها (حفل الزواج) في وطنها جمع النساء
المحتفل ، في حين وقف رجل يلعب بالسيف
راقصا مع طفلة ، وأبرزت اللوحة زينة النساء
وملابسهن الشعبية السودانية .

وقد عمدت الطفلة الى اظهار أن مكان الحفل في
بيئة شعبية ، وهذا واضح تماما في تلك الكتلة

وقد اشتركت دول كثيرة في هذا المهرجان
مثل : مصر ، والبحرين ، وايران ، والأردن ،
وعمان ، والامارات العربية ، وقطر ، والمملكة
العربية السعودية ، والسودان ، وتركيا ، الى
جانب يوغسلافيا .

وقد رصدت المسابقة ١١٢ جائزة للأطفال
الصغار ، نال معظمها أطفال العالم العربي ، لما
تميزت به رسوماتهم من حساسية في التعبير
الفني وحس صادق يعايش واقعه اليومي في
تفاعل وحب واضحين .

قسمت المسابقة الى مستويين . المستوى الأول
تحت سن ١٢ سنة ، وهذه المجموعة من الأطفال
تعبر لوحاتهم عن الاحتفال بعيد الفطر أو عيد
الأضحى . أما المستوى الثاني فيبين سن ١٢ سنة
و١٦ سنة ، وهذه المجموعة عبرت عن عادات
الزواج في أوطانهم من خلال رؤيتهم الخاصة لها .
وقد فاز بجائزة المهرجان الأطفال (نادية شحاته
محمد) و (رامي اسكندر) و (فائق عبد الرحمن)
من (مصر) ، و (سعيد أحمد غرامة) و (عبد الاله
ناجي) و (عبد الله سعيد) من (المملكة العربية

من المداميك الحجرية المكشوفة فى صدر الحائط
المواجه لمن ينظر الى اللوحة .

أما لوحة الطفل (زيد عبد الله الكولان) من قطر
فغلبت عليها الألوان القاتمة ، كالأزرق والأسود ،
وهو ما تمثل فى الخلفية وفى ملابس النساء
المحجبات القطريات ، وهذا جعله يعطى ألوانا
فاتحة كالأصفر والأحمر ، لكنى تعطى تعادلا مع
الألوان القاتمة . وفى هذه اللوحة تشبه السجادة
المفروشة الأنظار بألوانها وزخارفها الهندسية
المنتظمة . كما تبين اللوحة عملية تخضيب كف
العروس بالحناء ، والتي تقوم بها إحدى النساء
المحجبات للعروس .

وتطالعنا لوحة الطفل (سلامة سعيد عبد الله)
من دولة (الامارات العربية) باحتفالها بزخارف
والوان ملابس النساء فى حفل الزواج ، وصورت
جميع النساء يقمن بشرب (شربات) الأفراح
الموزع فى فناجين صغيرة .

وركزت لوحة الطفلة (جيداء خليل أديب)
من (البحرين) على اهتمام الاحتفالات بمناسبة
حفل الزواج بخلق نعالهن خارج السجادة المقام
عليها الحفل ، ومشاهدة النساء لبعض مفروشات
العروس .

وقد لعبت أنامل الطفلة (جيداء خليل أديب)
باللونين الأصفر والأخضر فى معظم المساحة
اللونية لرسمها ، مما أبدى مهارة ملحوظة فى
هذا الاستخدام ودقة وحرص فى الزخارف .
أما الطفل (سعيد أحمد غرامة) من (المملكة
العربية السعودية) فقد عبر عن احتفال الزواج
بلوحة تضم رقصة شعبية للرجال بالسيوف
والبنادق أمام أحد بيوت الشعر ، ولم ينس أن
يضع ابتسامة عريضة منداحة على شفاه جميع
الرجال ، كمظهر من مظاهر البهجة والمرح فى
رقصة الرجال شامرى السيوف .

ومن (مصر) وضع الطفل (داهى اسكندر)
لمساته الفنية التلقائية فى لوحة حفل الزواج ،
على الطريقة المصرية ، فوضّع بعض مفرداته
الشعبية ، مثل (العالة) وهى ترقص ، وفرقة
(أبو الغيط) ، واطلاق الرصاص ، ونثر الورود ،
ابتهاجا بهذه المناسبة السعيدة ، فى حين اعتلت

الزينات أعلا اللوحة بالأعلام الملونة ، بينما سارت
النسوة حاملات (شوار) العروس من مختلف
مستلزماتها من ملابس ومتاع ، كل ذلك محمول
فوق العروس !

هذه اللوحات السابقة كانت للمرحلة السنية
الكبيرة ، من سن ١٢ سنة وحتى سن ١٦ سنة .
أما المرحلة السنية الأصغر ، والتي هى أقل من
سن ١٢ سنة ، فقد اهتمت بالمواسم والأعياد ،
مثل عيد الفطر وعيد الأضحى وما يصاحبهما من
مظاهر احتفالية شعبية . من أهم هذه اللوحات
الفنية لوحة الطفلة (جنات عبد العلى رجب) من
(البحرين) والتي استطاعت أن تبين تجمع
الفتيات والفتيان بملابسهم الجديدة الجميلة
وتقاربهم من بعضهم البعض .

وتطالعنا لوحة الطفلة (نادية شحاته محمود)
من (مصر) بفرحة غامرة لمجموعة من الفتيات
والبنات الصغار بالعيد ، وهن يرقصن رقصة
شعبية وسط الخضرة فى إحدى الحدائق العامة
وتلعب بمجموعة الألوان المستخدمة فى هذه
اللوحة دورا كبيرا فى الكشف عن مواطن الجمال
فيها ، خاصة فى خطوط الملابس المزخرفة لها .

وكذلك فعل الطفل (عبد الله ناجى) من
(المملكة العربية السعودية) ، وإن كان الأولاد
الصبيان هم فى لوحته الذين يحتفلون بالعيد
وسط الخضرة والورود والأشجار .

وتتناغم الألوان فى لوحة الطفلة (مريم هلال
فراج) من دولة (الامارات العربية) تناغما
متناسقا ، حيث نرى فيها إحدى الرقصات
الشعبية فى دولة (الامارات العربية) وسط
النخيل ، والتي تؤدى بالعصا على إيقاع طبل
(المراس) هناك .

وعلى الرغم من سيطرة اللونين الأزرق والبني
على مساحة اللوحة اللونية ، إلا أن تواجد بعض
الألوان الأخرى كالأصفر والأحمر والأخضر أعطى
توزيعا متناسقا ملحوظا لها .

ولوحة الطفلة (فائق عبد الرحمن) من (مصر)
من أكثر اللوحات طفولية فى التعبير ، وتلعب
فيها الطبيعة الى جانب الأشخاص دورا كبيرا فى

براعم فناني المستقبل وذويهم لما حققوه من نتائج مشرقة في هذا المهرجان الدولي للألوان .

وعلى الرغم من هذه الجوائز ، وعلى الرغم من تلك الفرحة التي ارتسمت على الشفاه يساورنا نحن القلق على المستقبل الفني لهذه النخبة الحساسة فنيا من أطفال العرب .

هذا القلق يجعلنا نتساءل : أين نجد من بيننا من يأخذ بأيدي هؤلاء الأطفال ، ويضع أرجلهم على الطريق الفني الصحيح ، لكي نستطيع أن نحصد نتاج الغرس في المستقبل نتاجا طيبا كما نحلم به قبل أن يتوهوا منا في خضم الحياة ؟

على كل حال نتمنى أن نسمع عنهم أكثر وأكثر من الأخبار السارة ، التي تبهج قلب كل عربي يحب لوطنه ، وهم أكثر التصاقا بأرضهم ، معبرين في صدق عن عاداتنا وتقاليدها الشعبية وآمالنا وأحلامنا ، بكل الحب العريض والحس المرهف الذواق ! ! !

تحديده مكوناتها ، مثل تمرص الشمس ، وطيور السماء ، وطيور الأرض ، والأشجار الباسقة ذات الحضرة المحدودة ، والوجوه الكبيرة والوجوه الصغيرة ، والتي تعطى عفوية النسب مما تتسم به تعبيرات الطفولة المنطلقة بلا قيود أو حدود !

ومن أكثر اللوحات الفنية التي اهتمت بالجانب الزخرفي كانت لوحة الطفلة (زليخة بنت عبد العزيز الشزاوي) من (عمان) . وقد تركزت هذه الزخارف في الحائط وفرش الأرض ، وسط ابتهاج النساء والبنات بجو العيد ، مع ابانة كرم الضيافة العربية بالدلاء والفناجين .

لقد سافرت لوحات هؤلاء الأطفال العرب من اوطانهم الى المهرجان الدولي للألوان ببريطانيا ، وعادت اليهم جوائزهم بعض علب ألوان وصورة لكل صاحب لوحة فائزة من ابداعه على شكل (كرت معاينة) لما أبدع ، وقد أبهج ذلك قلوب

* * *

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .



الاستاذة الدكتورة رتبية الحفنى تهنىء الباحثة وبينهما
الاستاذ المايسترو حسين حنيد

الإيقاعات والآتها في أغاني البحر الكويتية

.. لجنة الإشراف والتحكيم تضم الأستاذ حسين جنيد و ا. د. /
رتبية الحفنى و ا. م. د. / مایسة عبد الغنى و ا : صفوت
كمال ، ا. د. / سعيد هیکل عمید المعهد للموسيقى العربية



الباحثة منیجة عباس کمال
في أثناء إلقاء ملخص بحثها

الباحثة في أثناء أداء العزف العلنى كجزء من رسالتها الماجستير



فنون الفرجة عربيت "خبز"

الشعبية



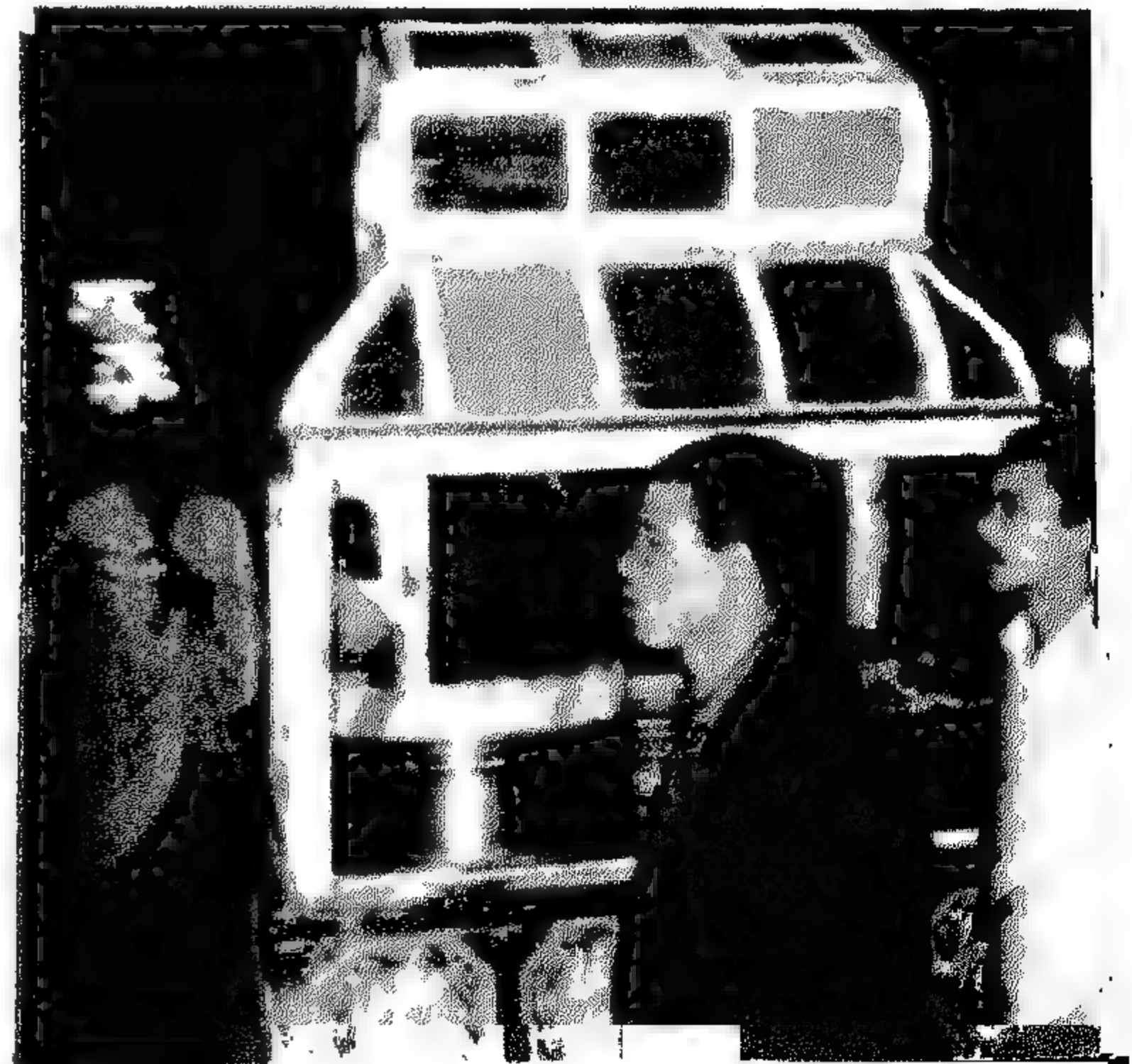
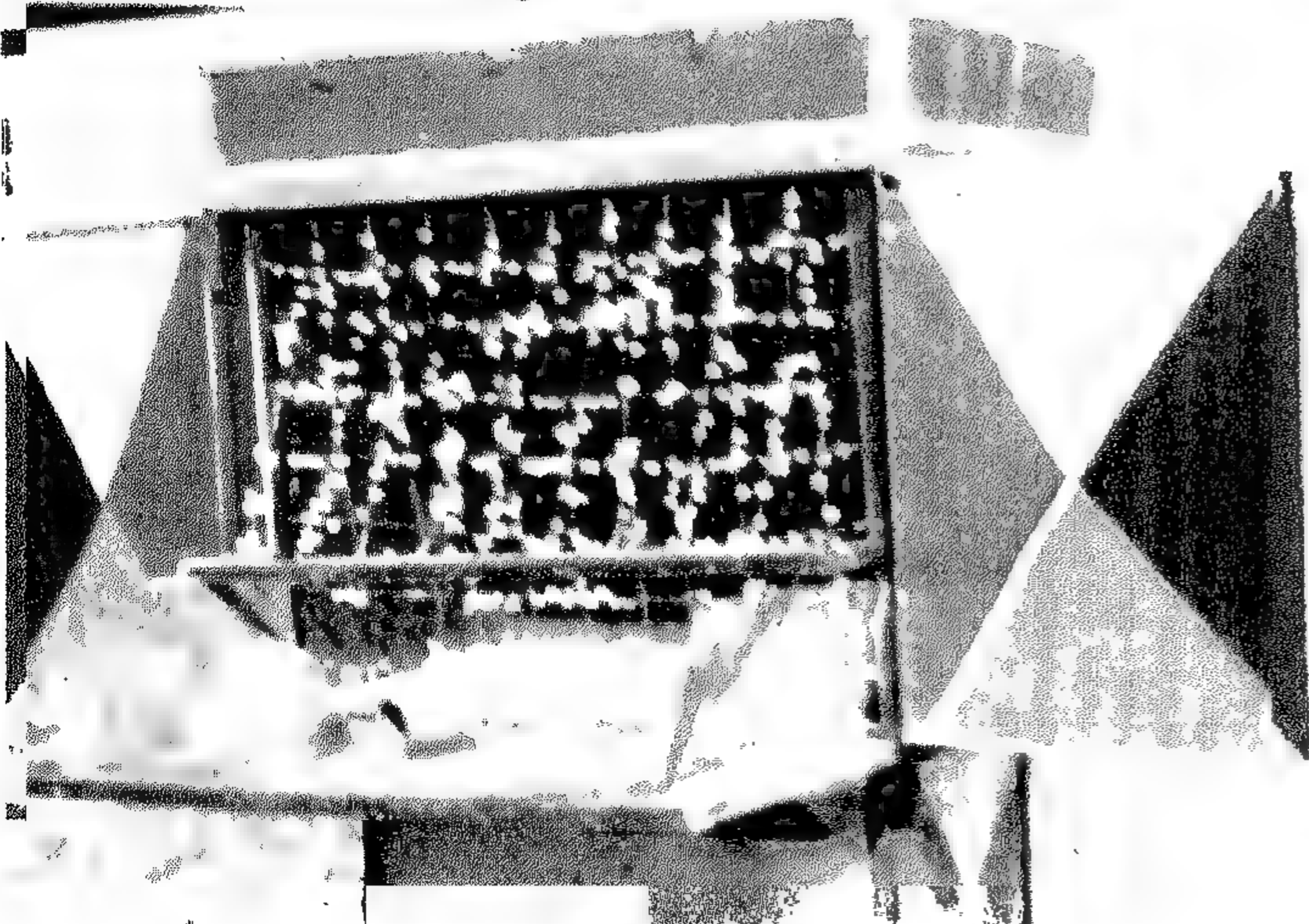
عربة لغبن الشعبية في عروضها بايطاليا مع المخرج الإيطالي جاني فيوري والمخرج المصري إنتصار عبد الفتاح غبن .



عربة الطراير في الموالد

عربة الكشرى في سوق السيدة زينب وقد استلهم فكرتها الفنان إنتصار عبد الفتاح في عربته الفنية

عربة البمب في الموالد





عربة غبن الشعبية وصندوق الدنيا



ممثلو العربة الشعبية محمد عزت
وسهام إسماعيل في أحد عروض العربة
الفنية



حوار بين الأراجوز الدمية والأراجوز
الممثل في مشهد من مسرحية بقبق
الكسلان للكاتب الفرد فرج



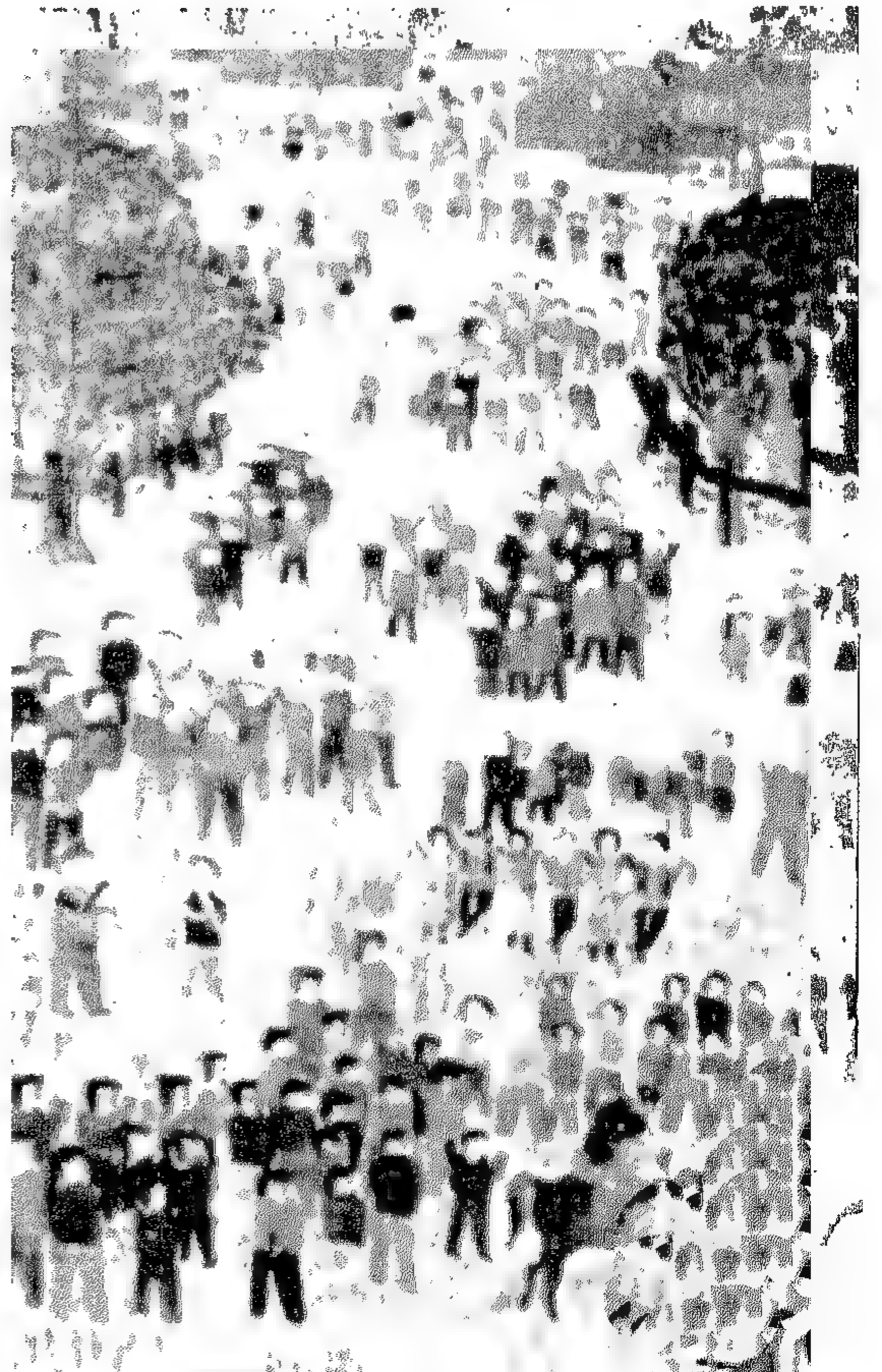
الفنان الشعبي أحمد الفسخاني لاعب
الأراجوز الشعبي



العيد في البحرين للطفلة جنات عبد العلي رجب .

استرات شعبك في رسوم الأطفال

حفل الزواج في تركيا للطفل ماخان ايسمر .

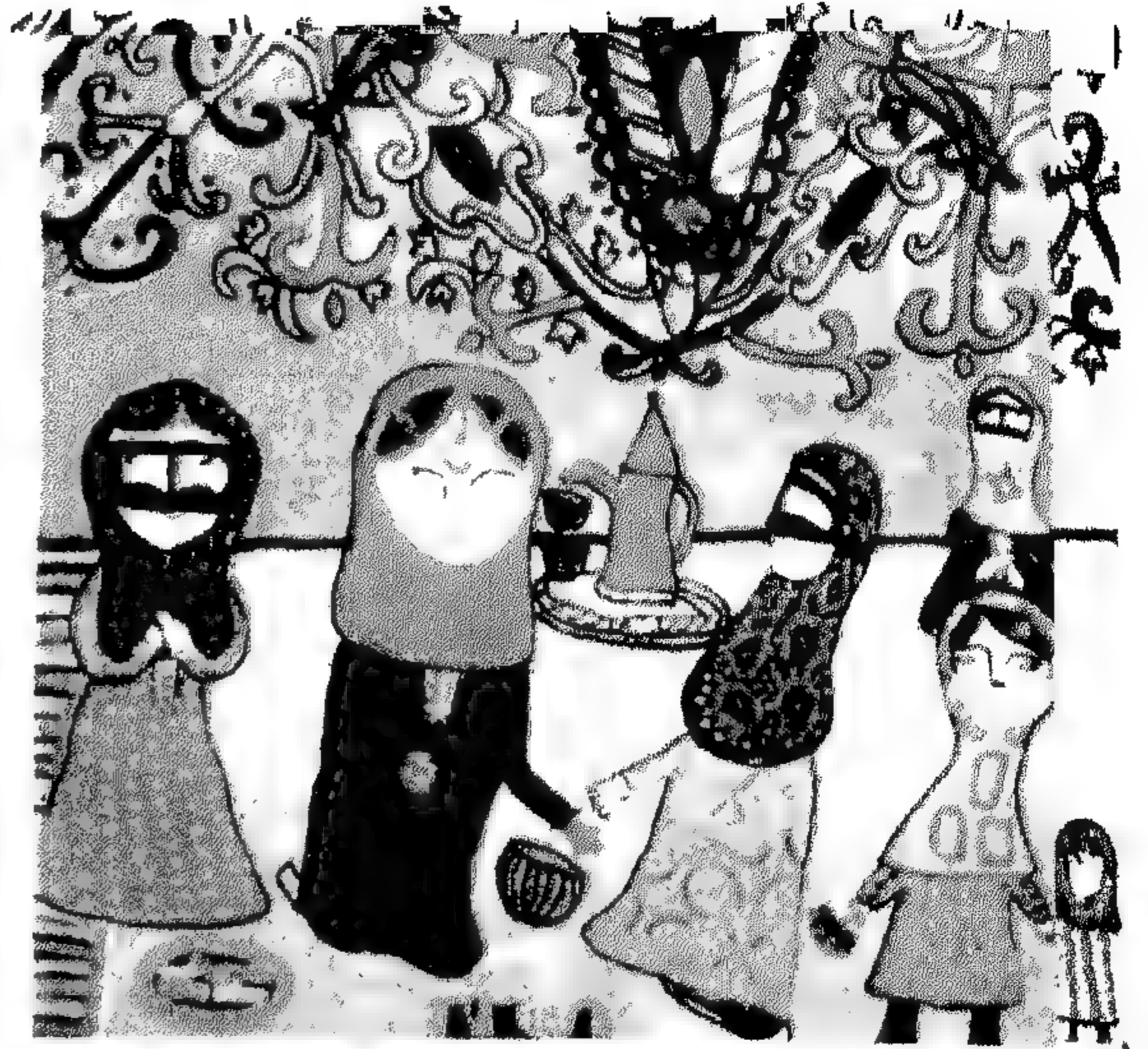


حفل الزواج في السودان للطفلة حنان عبد الحليم اسماعيل .





العيد في مصر للطفلة فائق عبد الرحمن .



العيد في عمان للطفلة زليخة بنت عبد العزيز



العيد في دولة الامارات العربية للطفلة مريم هلال فراج



الزواج في دولة الامارات العربية للطفل سلامة سعيد عبد الله

الزواج في البحرين للطفلة جداء خليل اديب

العيد في تركيا للطفل بين تونكاي .



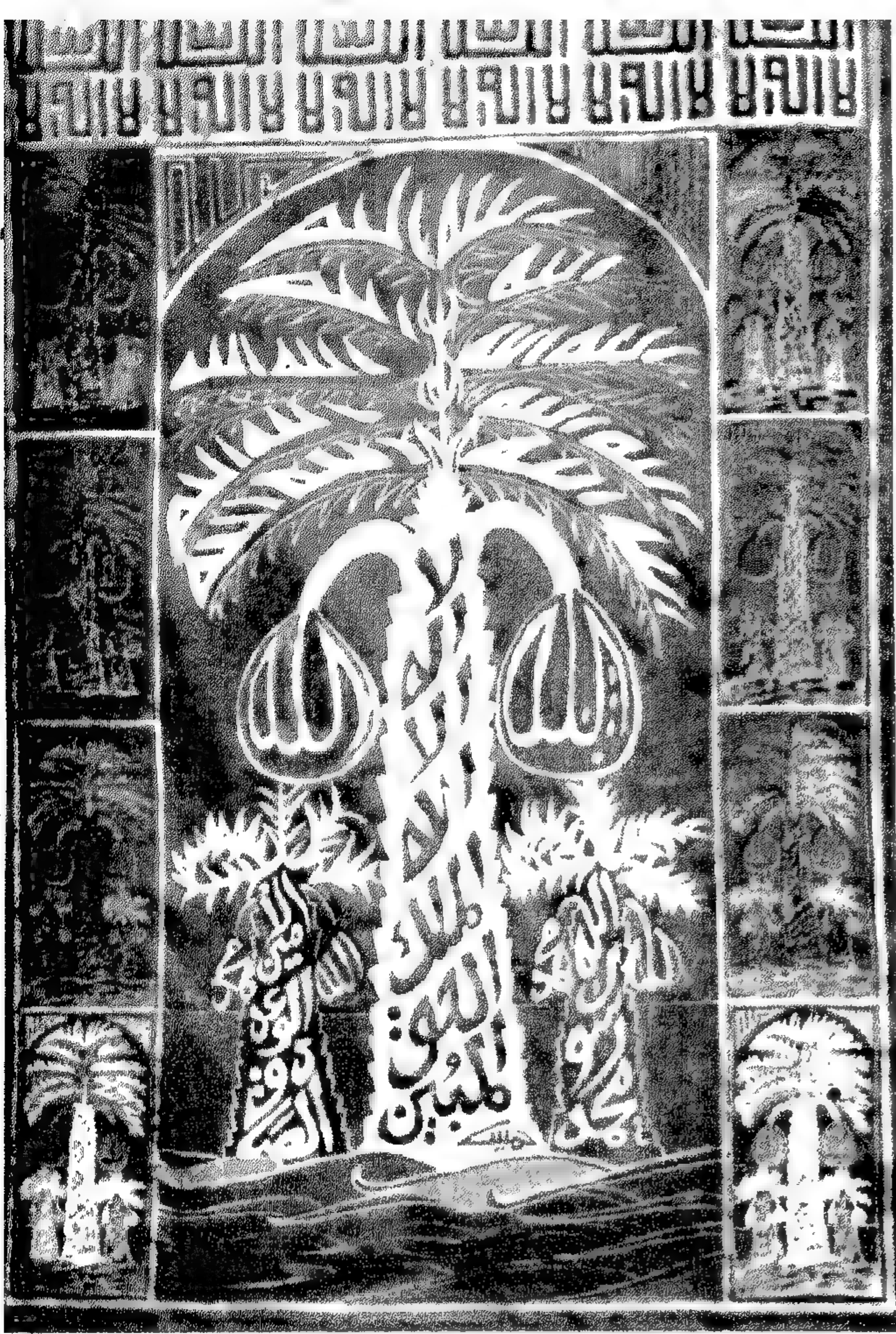
الحب والحياة

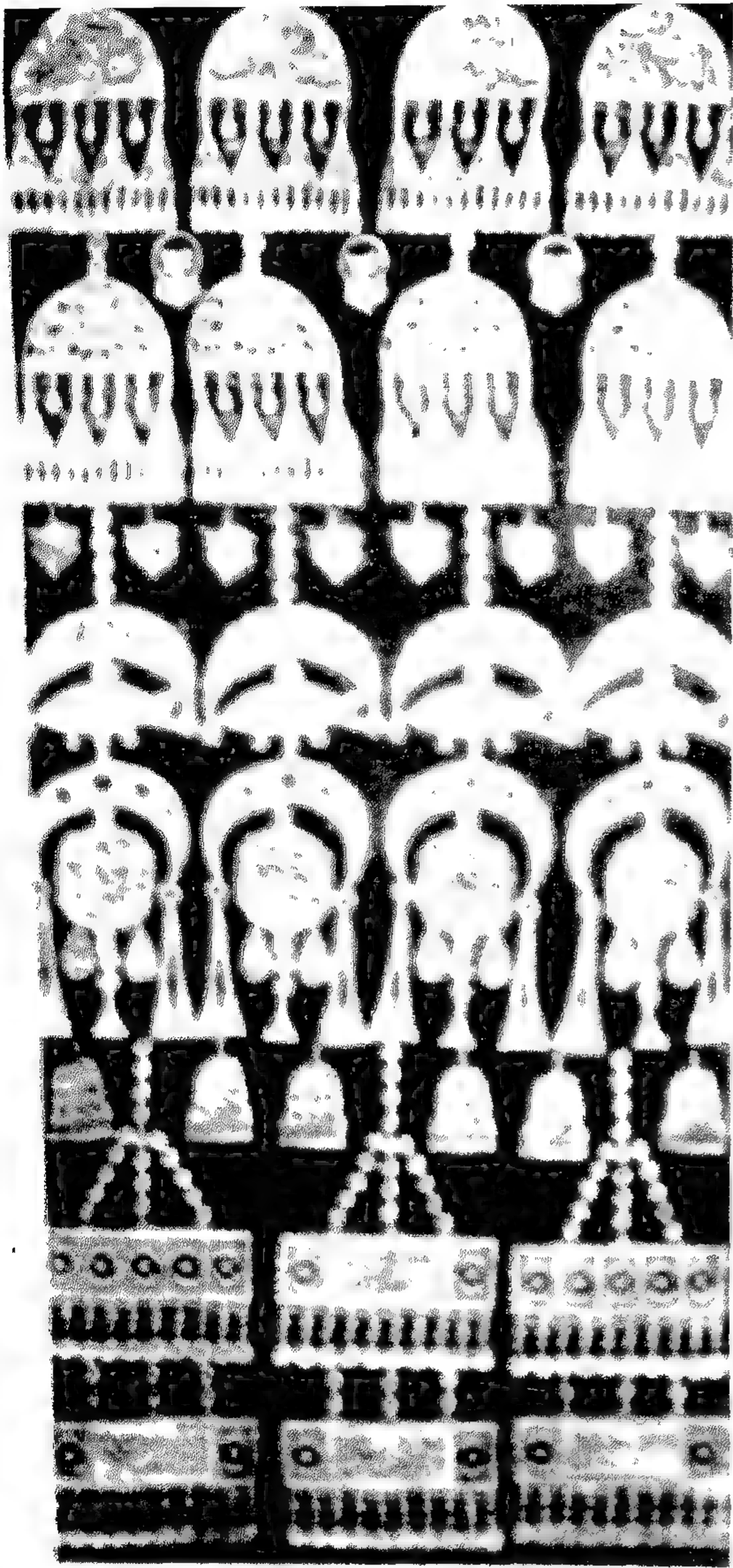
عند الفنان

خميس شحاتة

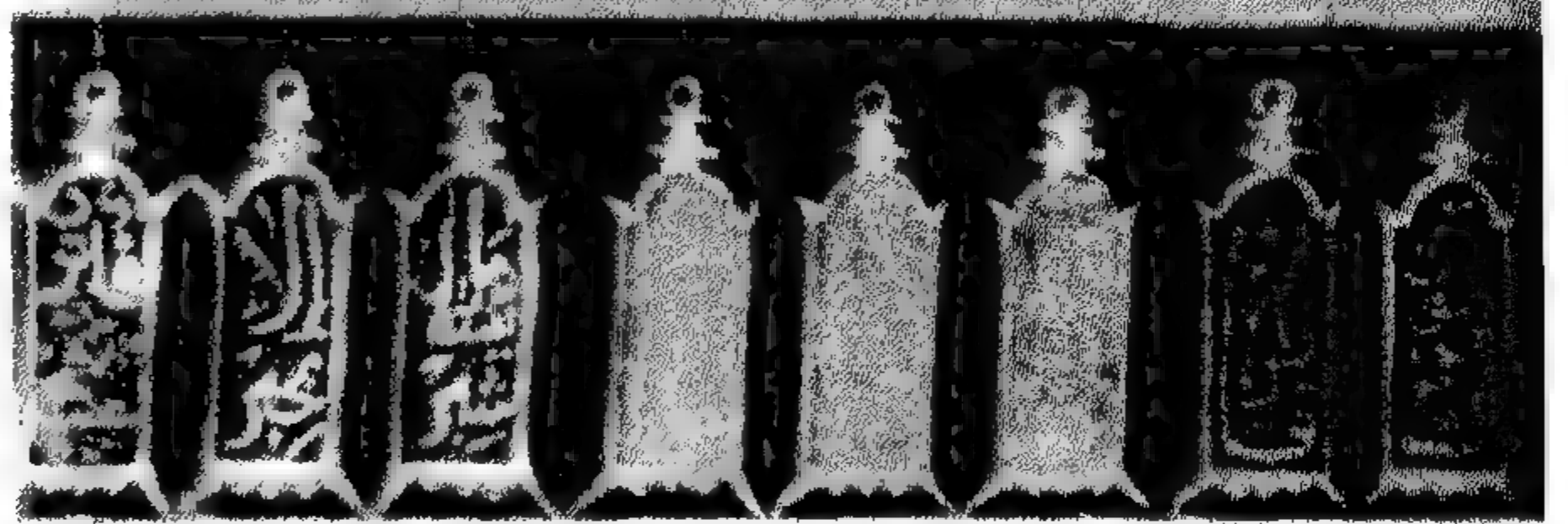
١ - من الأغاني الشعبية التي صورها الفنان خميس شحاتة لغز :
"ستك عيوشة أم شعور منكوشة لما تحمر عيونها تلم الناس
حواليها

٢ - لوحة من وحي التراث الإسلامي في تعبير شعبي





مجموعة من الحلى الشعبية المصرية بوحدتها الزخرفية



الإستمارة راكبة حمارة من شعر الفنان فؤاد حداد



الفنان خميس شحاته فى مرسومه

من حفلات العرس في اليمن



ليلة الحناء في مدينة رداع

الرقص الصنعاني بالخناجر (الجنابي)



بعض محلات التحف في باب اليمن القديم



الضيوف في أثناء ذهابهم الى ساحة العرس ليضربوا النار
ويلقون الزوامل الشعبية مع أهل العرب ويصحبها الطبل
والمزمار



فهرس تقصییی لأعداد المجله
من العدد ١ لسنة ١٩٦٥ إلى العدد ٢ لسنة ١٩٨٨

المصطلحات والردوز :

المادة

أدب	:	أدب شعبي
ترجمة	:	الكاتب قام بترجمة المقال
تشكيل	:	فنون تشكيلية وحرف
حكاية	:	الحكاية الشعبية
دراما	:	دراما - مسرح
س	:	السنة
سطر	:	أسطورة
سير	:	سير وملاحم شعبية
شعر	:	الشعر الشعبي بأنواعه
طب	:	الطب الشعبي
ع	:	العدد
عاد	:	عادات وتقاليد
عرض	:	الكاتب قام بعرض كتاب أو مقال
عقد	:	معتقدات
غن	:	الأغنية الشعبية
فزورة	:	الفوازير - الأحاجي - الألغاز
فكاهة	:	الفكاهة والنكتة
فو	:	فولكلور
مثل	:	الأمثال الشعبية
موسيقى	:	الموسيقى والآلات الشعبية

فهرس موضوعات المجلت

من العدد ١ لسنة ١٩٦٥ إلى العدد ٢٥ لسنة ١٩٨٨

● الأدب الشعبي

« دراسات حول الأدب الشعبي وأشكاله المختلفة » « دون الارتباط بنمط أو شكل معين »

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقالة	الترتيب
	١٦ : ١١	الأولى - يناير ١٩٦٥	الأولى	د. سمير القلجاري .	الأدب الشعبي بين المحلية والوطنية .	١
	٢٣ : ١٧	الأولى - يناير ١٩٦٥	الأولى	د. عبد العزيز الأحراني .	أشكال الشعبي في الأدب العربي .	٢
	٣١ : ٢٤	الأولى - يناير ١٩٦٥	الأولى	د. نعمات أحمد فؤاد	الغزل في الأدب الشعبي .	٣
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لمجموع اللغة البيدوية ، تأليف الشيخ جلال الكفري - بغداد .	١٤٣ : ١٤٦	الأولى - أبريل ١٩٦٥	الثاني	أحمد علي مرسى	مجموع اللغة العامية البغدادية .	٤
جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم محمد فهمي عبد اللطيف . بجلة الكرسالة - القاهرة .	١٢٥ : ١٢٦	الأولى - يولية ١٩٦٥	الثالث	أحمد آدم محمد .	قصة الأدب الشعبي ورواد البحث فيه .	٥
مكتبة الفنون الشعبية : عرض وتعليق لكتاب « مباحثات في الأدب الشعبي » تأليف : عامر رشيد السمرائي .	٨٨ : ٩٠	الأولى - يولية ١٩٦٧	الرابع	أحمد علي مرسى	مباحثات في الأدب الشعبي .	٦
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « أشكال التعبير في الأدب الشعبي » تأليف : د. نبيلة إبراهيم .	٩٨ : ١٠٠	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	الخامس	حسن توفيق .	أشكال التعبير في الأدب الشعبي	٧

سلسلة	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٨	الادب الشعبي في تونس	محمد فكري انور	ثلاث عشر	الارابعة - يولية ١٩٧٠	٩٨ : ١٠٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الادب الشعبي في تونس » لمحمد المرزوقي .
٩	انفولكلور في التراث العربي	د. نبيلة ابراهيم	سابع عشر	القاسمة - يولية ١٩٧١	٢١ : ٢١	تتناول الكتابية : المعتقدات - الحكايات الاسطورية والحكايات الشعبية - الامثال في التراث العربي .
١٠	الزمان والانسان في الادب الشعبي المعري .	د. احمد علي مربي	ثامن عشر	يناير / ١٩٨٧	٦٧ : ٨٧	استعان الكاتب في مقاله بنصوص من الحكايات والروايات والامثال الشعبية وسيرة الزبير سالم .
١١	الادب الشعبي العربي : المصطلح وحدوده	د. احمد علي مربي	واحد وعشرون	اكتوبر / ١٩٨٧	١٤ - ٢٦	
١٢	بين الادب الشعبي وادب الطفل	د. محمود ذهني	واحد وعشرون	اكتوبر / ١٩٨٧	٢٧ : ٣٢	
١٣	عالم الادب الشعبي العربي	علاء الدين وجيد	ثلاث وعشرون	ابريل / ١٩٨٨	١١١ : ١١٤	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « عالم الادب الشعبي العربي » تأليف فاروق خورشيد .
١٤	الادب الشعبي العربي (التعريف بالمصطلح)	د. محمود ذهني	رابع وعشرون	جولية / ١٩٨٨	٩ : ١٥	
١٥	الادب الشعبي والحياة الفكرية للشعوب	د. قاسم عبيد قاسم	رابع وعشرون	جولية / ١٩٨٨	١٦ : ٢٤	
١٦	استساريج الاربعة التي لم يكملها الدكتور عبد الحميد يونس	مصطفى شميان جاد	خامس وعشرون	اكتوبر / ١٩٨٨	٣٠ : ٣٩	

● الأسطورة

سلسلة	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١٧	الفر في أساطير الشعوب • الأساطير والحكايات الشعبية •	د. عبد الحميد يوسف • سير جورج لورانس جوم	المباشر	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	٧ : ٣	
١٨	الأساطير التي تفسر أصل النار	أحمد آدم محمد	حادى عشر	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	٥٩ : ٥١	فصل من كتاب : ترجمة : د. أحمد مرسى
١٩	أحلام في النهار : قصص أسطورية عربية	د. نبيلة إبراهيم	خامس عشر	الرابعة - ديسمبر ١٩٧٠	٥٧ : ٤٦	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب د. ميشيل سليمان
٢١	نهر النيل في الأساطير العربية •	د. قاسم عبده قاسم	واحد وعشرون	أكتوبر / ١٩٨٧	٦٧ : ٥٧	
٢٢	قائمة بالمسادر الأسطورية والمعمية للتراجيديا الاثريقية •	د. أحمد عثمان	ثاني وعشرون	يناير / ١٩٨٨	٤٧ : ٣٦	

● الأغنية الشعبية

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
جولة الفنان الشعبية : عن مقال بقلم د. التوبى السستوى « بجلة الاداعة التونسية »	١٣٥ : ١٣٦	الاولى - يناير ١٩٦٥	الاول	أحمد آدم محمد	الأغنية الشعبية في تونس •	٢٣
	٩ : ١٦	الاولى - أبريل ١٩٦٥	الثاني	د. علي سامي الششار	من الفن الشعبي المورقي : الغناء والكساح عند أبي الحسن الششتري •	٢٤
	٦٢ : ٦٧	الاولى - أبريل ١٩٦٥	الثاني	خيريزا باركلي	الأغنية الشعبية : خصائصها ووظائفها	٢٥
	١١٦ : ١٢٧	الاولى - أبريل ١٩٦٥	الثاني	سمير نجيب	أغاني سيوة	٢٦
	٨٨ : ٩٦	الاولى - يولية ١٩٦٥	الثالث	أحمد رشدي صالح	اعداد الموسيقى والغناء الشعبي للمسرح •	٢٧
مكتبة الفنان الشعبية : عرض لكتاب د. الوران من الفن الشعبي « تأليف محمد فهمي عبد اللطيف »	٩٠ : ٩٢	الاولى - يولية ١٩٦٧	الرابع	أحمد علي مرسى	الوران من الفن الشعبي	٢٨
	٥٤ : ٦٩	الاولى - يولية ١٩٦٧	الرابع	ماهر صالح	الغاب الاطفال واغانيهم	٢٩
	٣٧ : ٤٢	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	فوزي العتيل	الأغنية الشعبية والأغنية المداوجة	٣٠
	٤٣ : ٤٧	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	أحمد علي مرسى	الأغنية الشعبية موسيقاها وعلاقتها بالكلمات	٣١

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الترتيب
جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم سري . هـ . ربهنا بجولة روبا ليغا - نيودلهي .	٩٨ : ٩٦	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	أحمد آدم محمد	الأغنية في قرية سوراشترا الهندية .	٣٢
جولة الفنون الشعبية : ترجم المقال ، أحمد آدم محمد .	١٠١ : ١٩٨	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	سريمانى ليلا تانكا	من الفنون الشعبية في الصين : الموسيقى والفناء والرقص .	٣٣
عالم الفنون الشعبية	١١٢ : ١٠٥	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	اميل عازر ودية	استقر اثنتان للموسيقى والاغاني الشعبية المصرية .	٣٤
دراسة لا جهمه د جاستون ماسبيرو « من اغاني شعبية في كتابه د اغاني شعبية مصرية جهت من مصر العليا » بين عالمي ١٩١٠ - ١٩١٤ .	٢٧ : ١٨	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	السابع	أحمد على مريى	دراسات في التراث الشعبي في مصر .	٣٥
	٨٨ : ٨٦	الثانية - يناير ١٩٦٩	الثامن	بنون كاتب	نصوص شعبية : حنون البجاج	٣٦
جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم د . مصطفى ماهر - تراث الانسانية - القاهرة .	٩١ : ٩٠	الثانية - يناير ١٩٦٩	الثامن	أحمد آدم محمد	الأغنية الشعبية ليوهان جوتفريد هوردر .	٣٧
	١٧ : ١٣	الثالثة - يونيو ١٩٦٩	التاسع	د . محمود أحمد الخطي	الموسيقى والاغاني الشعبية بهر في ١٩٠٠ عام .	٣٨

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	سلسل
	٢٣ : ١٨	الثالثة - يونية ١٩٦٩	التاسع	احمد على موسى	القاهرة في الاثنية الشعبية	٣٩
	٥٧ : ٥٠	الثالثة - يونية ١٩٦٩	التاسع	احمد رشدي صالح	ملاحظات على الاغانى الفولكلورية	٤٠
مكتب الفنون الشعبية : عرض لكرسالة اكثر تقدم بها الباحث احمد على موسى لتيسر درجة الدكتوراه في الآداب .	٧٩ : ٧٤	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	العاشر	تسعين عبد الله	التأثيرات الشعبية الادبية : دراسة ميدانية في اقليم القفر	٤١
	٣٢ : ٣٦	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادي عشر	د. محمود احمد الحفني	رفغان واغانيه الشعبية	٤٢
مكتبة الفنون الشعبية : عرض للتسليم , اغانينا الشعبية في الضفة الغربية للكاتبة الاردني نهر سرحان .	٨٧ : ٨٥	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادي عشر	نبيل وهبة	اغانينا الشعبية في الضفة الغربية من الاردن	٤٣
عرض لكتاب : الاغانى التونسية . تأليف مسروق اكرزقي .	١٠٤ : ١٠٠	الرابعة - مارس ١٩٧٠	ثاني عشر	فوزي سليمان	كتاب من تونس : الاثنية التونسية	٤٤
	١٣ : ٩	الرابعة - يونية ١٩٧٠	ثالث عشر	د. محمود احمد الحفني	الورسيتي الشعبية في التوبة ومنتها	٤٥
	٤١ : ٣٤	الرابعة - يونية ١٩٧٠	ثالث عشر	د. محمود فهمي حجازي	اتجاهات البحث في الاثنية الشعبية	٤٦
	٨٩ : ٧٣	الرابعة - يونية ١٩٧٠	ثالث عشر	جابر عصفور	اخيال البدائي	٤٧

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
عالم الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الفولكلور الشعبي الكروسي » تأليف فيدوروفيتش بارانوف .	٩٨ : ٩٢	الرابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	مصطفى حمزة	الفولكلور الشعبي الكروسي	٤٨
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « الألفية الشعبية » تأليف د. أحمد مرسى	١١٣ : ١١٠	الرابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	حسن توفيق	الألفية الشعبية .	٤٩
عالم الفنون الشعبية	١٢٧ : ١٢٣	الرابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	مصطفى حمزة	طقوس الزفاف وأغانيه في الفولكلور الشعبي الكروسي .	٥٠
	٥٨ : ٦٤	الخامسة - يونية ١٩٧١	سابع عشر	عمر بلعيد المزوغي	عروس الريف : بحث عن بعض مظاهر الفولكلور في الجمهورية العربية الليبية .	٥١
	٨٣ : ٧٣	الخامسة - يونية ١٩٧١	سابع عشر	عبد المنعم شمس	الزوار مسرح غنائي شعبي كم يتطور	٥٢
جولة الفنون الشعبية : عرض لما دار في الندوة حول موضوع « الروال »	١٢٠ : ١٢٦	ابريل / ١٩٨٧	تاسع عشر	محمد حسين هلال	امسية الفناء الشعبي المصري (فن الروال)	٥٣
	١٠٦ : ١٠٣	ابريل / ١٩٨٧	تاسع عشر	جمال عبد الرحيم	التناول المعاصر للأغاني الشعبية في التأليف الموسيقي	٥٤
	٣٥ : ٣٤	يناير / ١٩٨٨	ثاني وعشرون	توفيق حنا	ليالي الصعيد الملاح	٥٥
	٥٩ : ٤٩	يناير / ١٩٨٨	ثاني وعشرون	عادل ندا	مفهوم الصبر في الآثارات الشعبية	٥٦
يتضمن المقال بعض النصوص من أغاني الأطفال أثناء اللعب .	٧٤ : ٨٦	يولية / ١٩٨٨	رابع وعشرون	أحمد رشدي صالح	الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك	٥٧

(الحكاية الشعبية)

سلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٥٨	قصة ابهينسا - استطورة من فتح مصر	عبد المنعم شميس	الاول	الاولى - يناير ١٩٦٥	٣٢ : ٣٨	
٥٩	اليمن في قصصنا الشعبي	محمد فهمي عبد اللطيف	الاول	الاولى - يناير ١٩٦٥	٣٩ : ٤٥	
٦٠	حواديت النوبة وعلاقتها بحواديت مصر والسودان .	عمر عثمان خضر	الاول	الاولى - يناير ١٩٦٥	١٢٥ : ١٣٨	
٦١	حوزة العرب	احمد على مرسى	الاول	الاولى - يناير ١٩٦٥	١٣٨ : ١٤٥	مكتبة الفنون الشعبية : عرض كتاب « حوزة العرب » مؤلفه عباس خضر
٦٢	الحكاية الشعبية وأهمية دراستها	صفوت كمال	الثاني	الاولى - ابريل ١٩٦٥	٣٨ : ٤٨	
٦٣	المرأة في الحكايات والتكرارات الشعبية	د. نبيلة ابراهيم سالم	الثالث	الاولى - يولية ١٩٦٥	١٤ : ٢٥	
٦٤	العجوز الشمطاء (قصة واقعية من الادب الشعبي باللغة السواحلية)	د. فؤاد حسنين على	الرابع	الاولى - يولية ١٩٦٧	٣٠ : ٤٩	قام د. فؤاد حسنين بنقل القصة الى اللغة العربية .
٦٥	أروان من الفن الشعبي	احمد على مرسى	الرابع	الاولى - يولية ١٩٦٧	٩٠ : ٩٣	مكتبة الفنون الشعبية . عرض كتاب « أروان من الفن الشعبي » مؤلفه محمد فهمي عبد اللطيف .
٦٦	جحا بين الشرق والغرب	احمد آدم محمد	الرابع	الاولى - يولية ١٩٦٧	٨١ : ٨٣	جولة الفنون الشعبية ، عن مقال بقلم كامل كيلاني بجلة الهلال - القاهرة

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقياس	مسلسل
جولة الفنون الشعبية	٩٧ : ٩٨	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	د. محمود فهمي حجازي	اتجاهات الباحثين في الحكاية العراقية	٦٧
مكتبة الفنون الشعبية ، عرض كتاب « من وحى ألف ليلة وليلة » لؤلكه فاروق سعد	١٠١ : ١٠٢	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	بدون كاتب	من وحى ألف ليلة وليلة	٦٨
نص كامل حكاية شعبية	٥١ : ٥٧	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	السادس	عمر عثمان خضر	سوكا والظيور البيضا	٦٩
مكتبة الفنون الشعبية ، عرض كتاب « الحكاية الشعبية » لؤلكه د. عبد الخبير يوسف *	٩٨ : ١٠٢	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	السادس	احمد علي مرسى	الحكاية الشعبية	٧٠
مكتبة الفنون الشعبية ، عرض لكتاب « احمد رشدي صالح » ألف ليلة وليلة .	١٠٣ : ١٠٥	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	السادس	احمد علي مرسى	ألف ليلة وليلة	٧١
عالم الفنون الشعبية : عرض نشاط الجمعية ونموه عن الحكاية الشعبية .	١١٠ : ١١٤	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	السادس	فكري منير	أخبار الفنون الشعبية ، أول جمعية للتراث الشعبي	٧٢
تتناول الكاتبة نموذج الام في التراث الشعبي والحكايات الشعبية .	١٩ : ٢٨	الثانية - مارس ١٩٦٩	الثامن	د. نبيلة ابراهيم	أما الكبرى	٧٣
	٢٩ : ٤٠	الثانية - مارس ١٩٦٩	الثامن	د. حسن الشامي	نظم فهرست القمص الشعبي ، المجلد الأول - فهرست الطراز »	٧٤
ترجم المقال : عمر عثمان خضر	٥٤ : ٥٩	الثانية - مارس ١٩٦٩	الثامن	ستيت تومبسون	التسايرات المصرية في تراث الحكايات الشعبية العالية	٧٥

ملاحظات	الصفحات	المسئ / التمر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٦٥ : ٦٠	الثانية - مارس ١٩٦٩	الثامن	معمود السطوحى عباس	فنونا البشكيلية من خلال الادب الشعبي	٧٦
	٧ : ٣	الثالثة - يوفية ١٩٦٩	التاسع	د. عبد الحميد يونس	ابن البلد شخصيته واخلاقه في الحكاية الشعبية	٧٧
	٧٤ : ٦٧	الثالثة - يوفية ١٩٦٩	التاسع	عمر عثمان خضر	الغيلان في الحكايات النوبية	٧٨
	٨٠ : ٧٥	الثالثة - يوفية ١٩٦٩	التاسع	محمد فهمي عبد اللطيف	الحكاية والحكاية في التراث الشعبي	٧٩
	٩٠ : ٨١	الثالثة - يوفية ١٩٦٩	التاسع	د. حسن الشامي	فهرسة القصص الشعبي : فهرست الموثقة	٨٠
مكتبة الفنون الشعبية : عرض للكتاب د الحكايات والذات - لاهند رشدي صالح - سلسلة اخترانا للفلاح - دار الكتاب العربي - القاهرة - ١٩٦٩ .	١١٠ : ١١٢	الثالثة - يوفية ١٩٦٩	التاسع	ثناء عامر	حكايات الفلاحين وامثالهم	٨١
عالم الفنون الشعبية .	٧٩ : ٧٤	الثالثة - سبتيمبر ١٩٦٩	العاش	عبد الواحد الامباي	القانون في النوكور الاثري	٨٢
مكتبة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التي تقدم بها الباحث احمد على مرسى لائل درجة الدكتوراه في الاداب من جامعة القاهرة .	٩٧ : ٩٤	الثالثة - سبتيمبر ١٩٦٩	العاش	تحسين عبد الحى	الانكورات الشعبية الادية : دراسة ميدانية في اقليم القيوم	٨٣
	٥ : ٣	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادي عشر	د. عبد الحميد يونس	جها شخصية عالية	٨٤

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	١٢ : ٦	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادى عشر	د. نبيلة ابراهيم	الرجل الذى جبط من السماء.	٨٥
	١٨ : ١٣	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادى عشر	فوزى العنتيل	حكايات الحيوان وتطورها	٨٦
	٤٥ : ٤٢	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادى عشر	محمد فهمى عبد اللطيف	كلام عن المذوثة والحكاية	٨٧
	٦٩ : ٦٤	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادى عشر	عبد الواحد الاهبابى	الحكاية فى القوكلور الاثريقي	٨٨
مكتبة الفنون الشعبية : عرض للكتاب الذى يحتوى على اكثر من اربعين مقالا تتناول موضوع الحكاية الشعبية ومن بين الباحثين المساهمين فى هذا العمل : ريتشارد دورسون ، كارل بيتر - ستيت طومسون	٨٨ : ٩٠	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادى عشر	نبيلة وهبة	التراث الشعبى المتسائل : نشرة فرقة هاركورت ، كاريل بيترز ، دوبرت ليلدهاير « جوتنجن ١٩٦٨ »	٨٩
عالم الفنون الشعبية	٩٩ : ١٠٣	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادى عشر	محمد عبد اطميد فراج	القائمة فى القوكلور الفيتنامي	٩٠
	٣٦ : ٣٣	الرابعة - يونية ١٩٧٠	ثالث عشر	د. نبيلة ابراهيم	منشد الشعب	٩١
	٥١ : ٥٧	الرابعة - يونية ١٩٧٠	ثالث عشر	احمد آدم محمد	اللاهب ومكانته من التراث الشعبى	٩٢
	٥٨ : ٦٣	الرابعة - يونية ١٩٧٠	ثالث عشر	عدي ابراهيم	قصة حسن البصرى بين التراث الشعبى والفنون واللون	٩٣
مكتبة الفنون الشعبية : عرض للكتاب « اللأب فى حياتنا وراثتنا » من تأليف عبد القادر العياشي .	١٠٣ : ١٠٧	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	حسن توفيق	اللاب فى حياتنا وراثتنا	٩٤

ملاحظات	الصفحات	السنّة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقالة	رقم
مكتب الفنون الشعبية : عرض لكتساب د . ميشيل سليمان .	٨٤ : ٨٥	اربعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	د . نبيلة ابراهيم	احلام في النهار : قصص اسطورية عربية	٩٥
ترجم المقال : فوزى سمعان .	٨٢ : ٩٣	الرابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	جان دي فريز	حكايات ايجان	٩٦
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب و.ف. بورتون عن « الحكاية الشعبية في المجتمع الافريقي » .	١٠٢ : ١٠٩	الرابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	عبد الكهاب الواحد الابياني	القبيلة السحرية : الحكاية الشعبية في دول افريقيا	٩٧
ترجم المقال : د . مجدى وهبة	١٥ : ٢٠	الخامسة - يونية ١٩٧١	سابع عشر	علي عامر	القصص الشعبية الاسيوية	٩٨
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتساب د . القمص الشعبي في السودان « تاليف د . عز الدين اسماعيل .	١١١ : ١١٢	الخامسة - يونية ١٩٧١	سابع عشر	حسن توفيق	القصص الشعبي في السودان	٩٩
٩٣ : ٨٩		ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	توفيق حنا	يا كير يا عين	١٠٠
ترجم المقال : احمد آدم محمد .	٩٤ : ١٠٢	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	ستيت طومسون	الحكاية الشعبية في الادب القديم	١٠١
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتساب د . في بلاد الاستبداد « تاليف فاروق خورشيد .	١١٤ : ١١٩	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	د . محمود ذهني	في البحث عن الاستبداد	١٠٢
جولة الفنون الشعبية : عرض للندوة الثقافية التي دارت حول كتاب « سبع حكايات »	١٢٣	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	عبد العزيز رفعت	سبع حكايات من الف قبيلة ونبيلة	١٠٣

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقالة	مسلسل
الفصل الأول من كتاب « بروب » ترجمة : عبد الحميد حواس وسهير فهمي .	٤٤ : ٣١	١٩٨٧ - يولية	عشرون	فلاديمير بروب	مورفولوجيا الحكاية	١٠٤
قام الباحث بجمع وتدوين الحكاية والتعليق عليها .	٦٦ : ٤٥	١٩٨٧ - يولية	عشرون	محمد حسين هلال	حكاية بنت الصيد	١٠٥
	٣٢ : ٢٧	١٩٨٧ - أكتوبر	واحد وعشرون	د. محمود ذهني	بين الادب الشعبي وادب الطفل	١٠٦
	٧٧ : ٦٨	١٩٨٧ - أكتوبر	واحد وعشرون	عبد العزيز رفعت	قصة سيدى الغريب : اضاءة على جوانب النص .	١٠٧
ترجم المقال : أحمد آدم محمد .	٨٤ : ٧٨	١٩٨٧ - أكتوبر	واحد وعشرون	ستيت طوسون	الحكاية الشعبية : عاليتها واشكالها	١٠٨
	١٦ : ٧	١٩٨٨ - يناير	ثاني وعشرون	فاروق خورشيد	ارم ذات العماد	١٠٩
	٣٢ : ١٧	١٩٨٨ - يناير	ثاني وعشرون	عبد التواب يوسف	الاطفال والادب الشعبي	١١٠
	٥٩ : ٤٩	١٩٨٨ - يناير	ثاني وعشرون	عادل ندا	مفهوم المبر في المأثورات الشعبية المصرية	١١١
الانصل الثاني من كتاب « بروب » ترجمة : عبد الحميد حواس وسهير فهمي .	٦٦ : ٦٠	١٩٨٨ - يناير	ثاني وعشرون	فلاديمير بروب	مورفولوجيا الحكاية	١١٢
مكتبة الفنون الشعبية : عرض الكتاب د. محسن جسم الوسوى ، وهذا الكتاب هو في الاصل رسالة الدكتوراه التي تقدم بها د. الموسوي بجامعة داهوزي .	١٢١ : ١١٧	١٩٨٨ - يناير	ثاني وعشرون	عبد العزيز رفعت	الوقوع في دائرة السحر : ألف ليلة وليلة في نظرية الادب الانجليزي	١١٣

ملاحظات	الصفحات	السمية / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقالة	سلسلة
ترجم مقال : أحمد آدم محمد .	٤٨ : ٥٣	ابريل - ١٩٨٨	ثالث وعشرون	يونا ويتر أوبى	من الحكايات الشعبية الماثورة : ذو اللحية الزرقاء .	١١٥
	٥٤ : ٥٦	ابريل - ١٩٨٨	ثالث وعشرون	د . مصطفى رجب	حكاية اولها كذب وآخرها كذب	١١٧
	٨٩ : ١٠٣	ابريل - ١٩٨٨	ثالث وعشرون	إبراهيم حلمي	سيدنا الخضر في الأبداع الثقافي الشعبي	١١٧
مكتبة الفنون الشعبية : عرض كتاب الاستاذ أحمد عبد الرحيم « معاناة وارث »	١٠٤ : ١١٠	ابريل - ١٩٨٨	ثالث وعشرون	عبد إبراهيم	معاناة وارث	١١٨
جولة الفنون الشعبية	١٢١ : ١٢٦	ابريل - ١٩٨٨	ثالث وعشرون	عبد الحميد حواس	« ندوة » علاقة الموروث الشعبي بالثقافة الشعبية في الجناودية	١١٦
	٢٥ : ٣١	يوكية - ١٩٨٨	رابع وعشرون	عبد التواب يوسف	الأدب الشعبي في عصر التليفزيون والفضاء هل يتقبله الأطفال ويقبلون عليه	١٢٠
جولة الفنون الشعبية : عرض لأبحاث ندوة « أطفالنا والتراث » بالجلس الأعلى للثقافة	١٢٨ : ١٣٠	يوكية - ١٩٨٨	رابع وعشرون	منى نجم	التراث الشعبي في ثقافة الطفل	١٢١
	٩٧ : ١٠٩	يوكية - ١٩٨٨	رابع وعشرون	د . إبراهيم شعلان	شرف الدين بن أسد المصري : أديب شيعي من القرن الثامن الهجري .	١٢٢
	٦٩ : ٧٧	اكتوبر - ١٩٨٨	خامس وعشرون	أحمد صليحة	انفعون والساحر	١٢٣
	٧٨ : ٩١	اكتوبر - ١٩٨٨	خامس وعشرون	صفوت كمال	الحكايات الشعبية في مجال أدب الأطفال	١٢٤

● السيرة والملاحم الشعبية

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المآل	مسلسل
مكتبة الفنون الشعبية : عرض الكتاب « قدام الانجليز وملحمة بيوتك » تأليف د. مجدى وهبة	١٤٣ : ١٤٦	الأول - مايو ١٩٦٥	الأول	د. عبد الحميد يونس	ملحمة بورسعيد	١٢٥
مكتبة الفنون الشعبية : عرض الكتاب « قدام الانجليز وملحمة بيوتك » تأليف د. مجدى وهبة	١٤٣ : ١٤٦	الأول - مايو ١٩٦٥	الأول	احمد على مرسى	قدام الانجليز وملحمة بيوتك	١٢٦
	٦ : ٣	الأول - أبريل ١٩٦٥	الثاني	د. عبد الحميد يونس	الملحمة العربية الجديدة	١٢٧
	٨ : ٣	الأول - يولية ١٩٦٥	الثالث	د. عبد الحميد يونس	البطولة في الادب الشعبي	١٢٨
	١٣ : ٩	الأول - يولية ١٩٦٥	الثالث	د. محمود ذهني	سيرة عنترة وسماقها القصصية	١٢٩
	٥٦ : ٤٢	الأول - يولية ١٩٦٥	الثالث	المحرر	ملحمة أسوان	١٣٠
مكتبة الفنون الشعبية : عرض الكتاب « أضواء على السير الشعبية » مؤلفه فاروق خورشيد	١٠٢ : ١٠٧	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	احمد مرسى	أضواء على السير الشعبية	١٣١
مكتبة الفنون الشعبية : عرض الكتاب « ملحمة جلعاش » مؤلفه طه باقر .	١٠٣ : ١٠٤	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	بدون كاتب	ملحمة جلعاش	١٣٢
	٥٨ : ٦٤	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	السابع	احمد شمس الدين الخجاوي	الزير سالم بين السيرة والسح	١٣٣
جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم د. نبيلة ابراهيم - بجلة كرات الانسانية - القاهرة .	٩٤ : ٩٦	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	السابع	احمد آدم محمد	سيرة سيف بن ذي يزن	١٣٤

ملاحظات	الصفحات	السنة / النشر	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم د. عبد الحسيب بونس بمجلة المجلة - القاهرة .	٩٤ : ٩٢	الثانية - مارس ١٩٦٩	الثامن	احمد آدم محمد	ظواهر تعشيلية في الادب الشعبي	١٣٥
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتبات سيرة الأميرة ذات الهمة - دراسة مقارنة تأليف د. نبيلة ابراهيم - دار الكتاب العربي - القاهرة - ١٩٦٩ .	١٠٤ : ١٠١	الثانية - مارس ١٩٦٩	الثامن	حسن توفيق	سيرة الأميرة ذات الهمة	١٣٦
ترجم القفال : ابراهيم زكي خورشيد	٣١ : ٣١	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	العاشر	برنهارت هلم	من روائع السير الشعبية : سيرة عترة	١٣٧
عالم الفنون الشعبية .	٧٩ : ٧٤	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	العاشر	عبد الواحد اليماني	المقاومة في اللوككورد الافريقي	١٣٨
	٣٣ : ٣٦	الرابعة - يونيو ١٩٧٠	ثالث عشر	د. نبيلة ابراهيم	منشد الشعب	١٣٩
	٥٧ : ٥١	الرابعة - يونيو ١٩٧٠	ثالث عشر	احمد آدم محمد	الذهب ومكانته من التراث الشعبي	١٤٠
	١٢٥ : ١٢٠	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	غريب محمد غريب	حول قصة حمزة البهلوان	١٤١
جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التي تقدم بها الباحث لطفى حسين سليم لنيل درجة الماجستير في الاداب عام ١٩٧١	١٠٢ : ٩٩	الخامسة - يونيو ١٩٧١	سابع عشر	تحسين عبد الحى	الزير سالم	١٤٢
	٢٥ : ٢١	يناير - ١٩٨٧	ثامن عشر	د. قاسم عبده قاسم	الاستقصيات التاريخية في سيرة الظاهر بيبرس	١٤٣

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر		اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٤٩ : ٣٦	يناير - ١٩٨٧	ثامن عشر	د. أحمد عثمان	الانتقبة الشفوية للمهندس المصمى	١٤٤
مكتبة الفنون الشعبية .	١٠٨ : ٩٦	أكتوبر - ١٩٨٧	واحد وعشرون	محمّد السيد عبد	سيرة الشيخ نور الدين بين السيرة والاسطورة والملحمة .	١٤٥
	١١٦ : ١١٠	يناير - ١٩٨٨	رابع وعشرون	يسرى عبد الفتى	سيرة عنترة النسي بين الواقع والادب الشعبي .	١٣٦
	٢٤ : ١٦	يوليه - ١٩٨٨	ثاني وعشرون	د. قاسم فبند قاسم	الادب الشعبي والحياة الفكرية للشعوب .	١٤٧
	٣٨ : ٣٢	يوليه - ١٩٨٨	رابع وعشرون	فاروق خورشيد	ملك الصالح أبوب وفي الله المجدوب	١٤٨
	٥٠ : ٣٩	يوليه - ١٩٨٨	رابع وعشرون	د. محمد خليفة حسن	الدراسات التاريخية والاسطورية للشعبية اكنيدو في ملحمة جاجامش	١٤٩
يعرض المقال لأجزاء من المذكرات الشخصية للاستاذ الدكتور يونس بخت يده ، ويرجع تاريخها لعام ١٩٣١ .	٢٢ : ١٢	أكتوبر - ١٩٨٨	خامس وعشرون	أحمد على مرسى	الى خلف ماماتش	١٥٠
	٣٥ : ٣٠	أكتوبر - ١٩٨٨	خامس وعشرون	د. ثناء أنس الوجود	عبد الحميد يونس بين الظاهر وبيرس والهلالية	١٥١

● الشعر الشعبي

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
يتناول الكاتب في مقاله بعض النصوص الشعرية الشعبية من التوبة .	١٠٠ : ١٢٤	الأول - يناير ١٩٦٥	الأول	صفوت كمال	افراح التوبة	١٥٢
	٩ : ١٦	الأول - أبريل ١٩٦٥	الثاني	د. علي سامي التشار	من الفن الشعبي الصوفي : الغناء والسماع عند أبي الحسن الأشعري	١٥٣
	١٧ : ٢٩	الأول - أبريل ١٩٦٥	الثاني	محمد نكروزكي	الشعر الشعبي في تونس	١٥٤
مكتبة الفنـون الشعبية : عرض كتاب د. الشعر العامي « لؤلؤه الخاج حاشم محمد الرجب	١٣٢ : ١٣٣	الأول - يولية ١٩٦٥	الثالث	احمد علي مرسى	من الشعر الشعبي « المديلي »	١٥٥
مكتبة الفنـون الشعبية : عرض كتاب « جميل الطيوي »	١٣٤ : ١٣٥	الأول - يولية ١٩٦٥	الثالث	احمد علي مرسى	الاصالة في الشعر الشعبي العراقي	١٥٦
	٢٢ : ٢٩	الأول - يولية ١٩٦٧	الرابع	احمد علي مرسى	الاثورات الشعبية والالهام الفني	١٥٧
	٧٤ : ٧٩	الثانية - سبتمبر ١٩٦٩	الماتر	عبد الواحد الابياني	القاومة في الثورة والحرية	١٥٨
	٥٨ : ٦٣	الثانية - ديسمبر ١٩٦٩	حادى عشر	عامر رشيد السامرائي	الشعر الشعبي في العراق « الميابة »	١٥٩
	٣٢ : ٤١	الرابعة - مارس ١٩٧٠	ثاني عشر	فوزي المعتيل	بيرم التونسي ومكانته في تراثنا الشعبي	١٦٠
	٣٦ : ٣٣	الرابعة - يولية ١٩٧٠	ثالث عشر	د. نبيلة ابراهيم	منشد الشعب	١٦١
	١١٥ : ١٢١	الرابعة - يولية ١٩٧٠	ثالث عشر	عبد الواحد الابياني	الشعر الشعبي في يوغوسلافيا	١٦٢

ملاحظات	المقدمات	السنة / الشهر	المجلد	اسم الكاتب	عنوان المقالة	مسلسل
مكتبة الفنانون الشعبية : عرض كتاب « منصور الخطو » الذي يتناول فيه ثلاثة أنماط من الشعر الشعبي العراقي : « الكوال - الدارمي - الأبوديات » .	١٠٣ : ١٠٤	الاربعة - يونية ١٩٧٠	ثالث عشر	محمد أحمد يوسف	صور عراقية ملونة	١٦٣
جولة الفنون الشعبية : عرض كتاب يشمل على قصص من الأجزاء لجموعة من زجالي مطروح والاسكندرية وسهاكوط والقيوم .	٧٢ : ٦٤	الاربعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	أبراهيم محمد الفحام	ابن عروس والتريقة العروسية	١٦٤
مكتبة الفنانون الشعبية : عرض كتاب « الفولكلور الشعبي الروسي تاليف سيرجي فيدروفيش بارانوف	٨٣ -	الاربعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	تصنيف عبد الحكي	الوان من الأدب الشعبي	١٦٥
عن مقال لرشدي صالح - اخبار اليوم ١٩٧١/١/٢٣	٩٩ : ١٠٢	الاربعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	تصنيف عبد الحكي	الفولكلور الشعبي الروسي	١٦٦
عالم الفنون الشعبية	١١٤ : ١٢٦	الاربعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	محمد الرزوقي	حياة ساخنة	١٦٧
عالم الفنون الشعبية	١٢٧ : ١٣٣	الاربعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	مصطفى حمزة	الغزل في الشعر الشعبي التونسي	١٦٨
مكتبة الفنون الشعبية : عرض كتاب معهد الرزوقي « مختارات من محلات شاهد »	١٠٧ : ١١٠	الخامسة - يونية ١٩٧١	سابع عشر	حمدى الكنسي	طقوس الزفاف وأغانيه في الفولكلور الشعبي الروسي	١٦٩
قام الباحث باختيار وتقديم بعض النصوص من شعر « الكوال » وهو فن شعري منتشر في صعيد مصر	٥٠ : ٥٩	يناير - ١٩٨٧	ثامن عشر	صلاح الراوي	مختارات من محلات شاهد نصوص شعبية	١٧٠ ١٧١

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	١٣٠ -	يناير - ١٩٨٧	ثامن عشر	عبد العزيز رفعت	نصوص من الموال	١٧٢
	٥٢ : ٥٩	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	حازم شحاته عبد الفتاح	الارتفاع في الموال (مناقشة المفهوم السائد)	١٧٣
	٨٩ : ٩٣	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	توفيق حنا	يا ليل يا عين	١٧٤
	١٣١ -	يولية - ١٩٨٧	عشرون	عبد العزيز رفعت	من فن الموال	١٧٥
	٢٤ : ٣٥	يناير - ١٩٨٨	ثاني وعشرون	توفيق حنا	ليالي الصعيد الملاح	١٧٦
	٢٤ : ٤٨	يناير - ١٩٨٨	ثاني وعشرون	عبد العزيز رفعت	من فن الموال	١٧٧
	٢٨ - ٣٥	ابريل - ١٩٨٨	ثالث وعشرون	د. شوقي عبد القوي عثمان	الاستقانون	١٧٨
	١١٥ : ١١٨	ابريل - ١٩٨٨	ثالث وعشرون	قطب عبد العزيز بسيوني	الخيوان في الشعر البدوي في مصر	١٧٩
جولة المليون الشعبية : عرض للرسالة التي تقدم بها الباحث د صلاح الكراوي حسنين « ليل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة						
	٩٧ : ١٠٩	يولية - ١٩٨٨	رابع وعشرون	د. ابراهيم شعلان	شرف الدين بن اسد : اديب شعبى من القرن الثامن الهجرى	١٨٠

● الفكاهة - النكتة

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	المصدر	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
١٨١	جحا بين الشرق والغرب	أحمد آدم محمد	الرابع	الاولى - يولييه ١٩٦٧	٨١ : ٨٢	جولة الفنون الشعبية : عن مقال لسكامل كيلاني بجملة الهلال - القاهرة
١٨٢	جحا شخصية عالية	د. عبد الحميد ونس	حادى عشر	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	٥ : ٣	
١٨٣	الفكاهة والواقف الفكاهية في الادب الشعبى	فاروق خورشيد	عشرون	يولييه - ١٩٨٧	٢٤ : ٣٠	
١٨٤	هز التعرف في شرح قصيدة ابي شادوف .	علاء الدين وحيد	عشرون	يولييه - ١٩٨٧	١٠٨ : ١١٣	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب طاهر ابو فاشا « هز التعرف في شرح قصيدة ابي شادوف »

● الفولكلور

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	المصدر	اسم المؤلف	عنوان المقال	مسلسل
	١٠ : ٦	الأول - يناير ١٩٦٥	الأول	د. عبد الحميد يونس	التأثيرات الشعبية : طابعها القومي والانساني	١٨٥
	١٦ : ١١	الأول - يناير ١٩٦٥	الأول	د. سهر القلعاوي	الأدب الشعبي بين المحلية والعالمية	١٨٦
	٩١ : ٥٦	الأول - يناير ١٩٦٥	الأول	فوزي المنييل	مقدمة في تاريخ الفولكلور	١٨٧
مكتبة الفنون الشعبية : عرض كتاب " الفولكلور ما هو " تأليف : فوزي المنييل - دار المعارف - ١٩٦٥	١٤٢ : ١٣٨	الأول - ابريل ١٩٦٥	الثاني	أحمد علي مرسى	الفولكلور ما هو ؟	١٨٨
	٢١ : ٢٥	الأول - يولية ١٩٦٥	الثالث	د. مصطفى سوييف	" الشخصية في الحضارة " علم النفس والفنون الشعبية .	١٨٩
	٣١ : ٤١	الأول - يولية ١٩٦٥	الثالث	عبد الحميد حواس	حاجتنا الى أرسيف فولكلورى	١٩٠
يتضمن المقال اقتراح إنشاء معهد للفنون الشعبية .	٧ : ٤	الأول - يولية ١٩٦٧	الرابع	د. عبد الحميد يونس	الفنون الشعبية بين الارتماجال والتخطيط	١٩١
	٨ : ١٥	الأول - يولية ١٩٦٧	الرابع	د. نبيلة ابراهيم	التراث الشعبي وعصر التكنولوجيا	١٩٢
	١٦ : ٢١	الأول - يولية ١٩٦٧	الرابع	د. محمود فهمى حجازى	علم التأثيرات الشعبية الألمانية في طور نشأته	١٩٣
	٢٢ : ٢٩	الأول - يولية ١٩٦٧	الرابع	أحمد علي مرسى	التأثيرات الشعبية والالهام الفنى	١٩٤
	٤٢ : ٤٧	الأول - يولية ١٩٦٧	الرابع	عبد الحميد حواس	محاولة لتصنيف فنونا شعبية	١٩٥

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقالة	مسلسل
	١١ : ٣	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	د. عبد الحميد يوسف	المأثورات الشعبية في خطة وزارة الثقافة .	١٩٦
	٢٥ : ١٣	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	د. محمود فهمي حجازي	أطلس المأثورات الشعبية	١٩٧
	٢٦ : ٢٦	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	عثمان الكماك	الدراسات الفولكلورية بالقرب	١٩٨
	٧١ : ٤٨	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	عبد الفتاح عبد	الآثار والفنون الشعبية في اليمن	١٩٩
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب عثمان الكماك - الثانية الثقافية (١٩١١) - ١٥ يونيو ١٩٦٤ .	١١٢ : ١١٠	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	أحمد علي مرسى	المدخل الى علم الفولكلور	٢٠٠
	٨ : ٣	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	د. عبد الحميد يوسف	الفولكلور بين العلم والتكنولوجيا	٢٠١
	١٤ : ٩	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	فوزي المعتيل	قضية انتشار التراث الشعبي ودور حملته التراث	٢٠٢
	٢٢ : ١٥	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	د. نبيلة ابراهيم	مراكز ومراكز الفولكلور في اوربا	٢٠٣
	٩٢ : ٨٥	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	صفوت كمال	جمع العناصر الشعبية	٢٠٤
مكتبة الفنون الشعبية : عن كتاب علم الفولكلور لكراب ، ترجمة أحمد رشدي صالح	١٠٠ : ٩٩	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	الكسندر هجرتي كراب	علم الفولكلور	٢٠٥
	٨ : ٣		السابع	د. عبد الحميد يوسف	التراث الشعبي وكيف نعمل على صيانه	٢٠٦
	١٧ : ٩	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	السابع	د. محمود فهمي حجازي	النهج التاريخي في علم المأثورات الشعبية	٢٠٧

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم السكاتب	عنوان المقال	مسلسل
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي ، تأليف صفوت كمال	١٠٩ : ١٠٦	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	السابع	احمد علي مرسى	مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي	٢٠٩
	١٨ : ٨	الثانية - مارس ١٩٦٩	الثامن	صفوت كمال	الاثورات الشعبية علم وفن	٢١٠
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب د الفولكلور في بغداد ، لعمود البجلة - بغداد - ١٩٦٣ .	٩٨ : ٨٥	الثانية - مارس ١٩٦٩	الثامن	د . احمد علي مرسى	الفولكلور في بغداد	٢١١
	٥٣ : ٤١	الثانية - مارس ١٩٦٩	الثامن	عبد الحميد حواس	الدراسات الفولكلورية في رومانيا	٢١٢
عرض لدراسات الجمعية عن : الزوار - الفولكلور المصري - الحكاية الشعبية نظرية سو كوكوف - الامثال الشعبية .	١١١ : ١٠٨	الثانية - مارس ١٩٦٩	الثامن	عبد الحميد حواس	عرض نشاط جمعية التراث الشعبي	٢١٣
	٦٦ : ٥٨	الثالثة - يوزية ١٩٦٩	التاسع	د . نبيلة ابراهيم	هيلما جراتكست والتراث الشعبي الفلسطيني	٢١٤
عرض لمحاضرة القاها الدكتور عبد الحميد يونس	٩٧ : ٩٥	الثالثة - يوزية ١٩٦٩	التاسع	تحسين عبد الله	الفنون الشعبية في الوطن العربي	٢١٥
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لدراسة مستقلة ضمن موسوعة حضارات وجماعات الرياقيا والتي اشرفه عليها الاستاذان سيون ولويي اوتشبرج .	١٠٩ : ١٠٤	الثالثة - يوزية ١٩٦٩	التاسع	عبد الواحد الامباري	الفولكلور الاثري ومضمونه الاجتماعي	٢١٦

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢١٧	مشروع إنشاء بيت للفنون الشعبية في مرسى مطروح .	جودت عبد الحميد يوسف	التاسع	الثالثة - يولية ١٩٦٩	١١٣ -	
٢١٨	المعهد العالي للانثروبولوجيا الاجتماعية والفنون الشعبية .	د . حسن فتحي	العاش	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	٨ : ١٥	
٢١٩	التراث الشعبي المصري في المكتبة اللاوربية (النولكلور المصري)	د . محمد محمود الجوهري	العاش	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	٣٧ : ٥٠	عرض وتحليل لكتاب د هانز فينكلر .
٢٢٠	النولكلور التركي	وليم ه . جانس	العاش	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	٨٠ : ٨٥	مكتبة الفنون الشعبية : ترجمة عبد الحميد حواس
٢٢١	المفاهيم الانثولوجية العامة	د . علياء شكرى	العاش	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	١٠٧ : ١١٠	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لـ ستاموس المفاهيم الانثولوجية العامة ، تأليف د ايكة هولتكراتس .
٢٢٢	دفاع عن النولكلور	د . عبد الحميد يوسف	ثاني عشر	الرابعة - مارس ١٩٧٠	٣ : ٨	
٢٢٣	الدراسات الشعبية الامريكية بين القوي التقدمية والقوى الرجعية	د . نبيلة ابراهيم	ثاني عشر	الرابعة - مارس ١٩٧٠	٢٤ : ٣١	عرض مقال الباحث النولكلورى السوفيتى ل . زيماجانوف ، نشره في مجلة « الانثوجرافيا » السوفيتية . سنة ١٩٦٢ . كما نشر مترجما الى اللغة الانجليزية في مجلة معهد الدراسات الشعبية التى تصدر بالبريككا عدد (١) رقم (٢٨) .
٢٢٤	ملاحظات حول بعض التطواهر النولكلورية - بمحافظه البحيرة	اعداد : عبد الحميد حواس صابر العادلى	ثاني عشر	الرابعة - مارس ١٩٧٠	٦٢ : ٨٥	يتناول الباحثان العديد من الظاهر النولكلورية في البحيرة مثل : المعتقدات - الننون الشعبية - المادات ... الخ .

ملاحظات	الصفحات	السمعة / الشهرة	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
يتناول الكاتب : النيل والنيل والتسحر والأغنية الشعبية في ثقافة المجتمع .	٥٠ : ٤٢	الارابعة - يونيو - ١٩٧٠	ثالث عشر	د. أحمد علي مرسى	الفولكلور وثقافة المجتمع (١)	٢٢٥
جولة الفنون الشعبية : عرض للمحاضرة التي ألقاها الدكتور عبد الحميد يونس بأكاديمية الفنون .	٨ : ٢	الارابعة - يونيو - ١٩٧٠	ثالث عشر	د. عبد الحميد يونس	مهد الفنون الشعبية مشروع جديد بالتنفيذ	٢٢٦
	٩٢ : ٩٠	الارابعة - يونيو - ١٩٧٠	ثالث عشر	تحسين عبد الحى	الفنون الشعبية في عصر التكنولوجيا	٢٢٧
	١١ : ٥	رابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	د. عبد الحميد يونس	التراث الشعبي وأدب الأطفال	٢٢٨
	٦١ : ٤٩	رابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	د. أحمد علي مرسى	الفولكلور وثقافة المجتمع (٢)	٢٢٩
	٩٣ : ٨٠	رابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	د. محمد محمود الجوهري	علم الفولكلور .. محاولة لتعريفه	٢٣٠
	٧ : ٣	رابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	د. عبد الحميد يونس	الفولكلور بين الأمسالة والاتصال	٢٣١
	٢٤ : ١٦	رابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	فوزى الفتيل	الثقافة الشعبية والدراسات الحديثة	٢٣٢
	٤١ : ٣٤	رابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	د. أحمد علي مرسى	الفولكلور وثقافة المجتمع (٣)	٢٣٣
	٧ : ٢	رابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	د. عبد الحميد يونس	مناهج تحقيق التراث الشعبي ونشره	٢٣٤
	٢٥ : ١٨	رابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	فوزى الفتيل	التغير الثقافي وأثره في تطور المجتمعات الشعبية .	٢٣٥
	٤٤ : ٣٢	رابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	د. أحمد علي مرسى	التأثيرات الشعبية في الفولم	٢٣٦
	٦ : ٣	الثامنة - يونيو ١٩٧١	سابع عشر	د. عبد الحميد يونس	المستور الدائم والتراث الشعبي	٢٣٧

ملاحظات	العدد	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	سلسل
مكتبة الفنون الشعبية : ترجمة جز، من كتاب Folklore research around the world 1963.	١٢١ : ١١٣	اقتامة - يونية ١٩٧٩	سابع عشر	جامعة انديانا	دراسات الفولكلور في روسيا	٢٣٨
قام بالترجمة : عدلى ابراهيم ، وهذا الكتاب اسدوته جامعة انديانا - الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٦٣ .						
	٣١ : ٢١	اقتامة - يونية ١٩٧٩	سابع عشر	د . نبيلة ابراهيم	الفولكلور في التراث العربى	٢٣٩
عرض لأبحاث المؤتمر (جولة الفنون الشعبية)	١٢٤ : ١٢٩	يناير - ١٩٨٧	ثامن عشر	محمد حسين هلال	مؤتمر ثقافة وفنون البوادي المصرية بالقرش	٢٤٠
	٢٠ : ١١	يناير - ١٩٨٧	ثامن عشر	صوت كمال	استلهام عناصر من الفولكلور	٢٤١
جولة الفنون الشعبية : عرض لأبحاث المؤتمر .	١٢٩ : ١٣٠	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	محمد حسين هلال	المؤتمر الاول للتنمية الثقافية في القرية المصرية	٢٤٢
	١٦ : ١٠	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	د . أحمد على موسى	حول الماثورات الشعبية : قضية للمناقشة	٢٤٣
جولة الفنون الشعبية .	١٢٧ : ١٢٩	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	عادل ندا	الجمعية المصرية لدراسة الماثورات الشعبية	٢٤٤
	٢٣ : ١٢	يوكيه - ١٩٨٧	عشرون	أحمد رشدى صالح	مدارس الفولكلور	٢٤٥
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب : « الفولكلور الأمريكى » الذى ترجمه د . نظمي لوكا . تأليف : « كريستردام بوتر كوفن » .	١٠٤ : ١٠٧	يوكيه - ١٩٨٧	عشرون	د . عبد الحميد يونس	الفولكلور الأمريكى بين الهجرة والاستقرار	٢٤٦

سلسلة	عنوان المقال	اسم الكاتب	المصدر	المسئ / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٤٧	الاسبوع الثقافي الهندي	محمد حسين هلال	عشرون	يولييه - ١٩٨٧	١٢١ : ١٢٢	جولة الفنون الشعبية : عرض للاسبوع الثقافي الهندي بالقاهرة .
٢٤٨	اسبوع كبر للفن الشعبي بقيادة	شمس الدين موسى	عشرون	يولييه - ١٩٨٧	١٢٣ : ١٢٥	جولة الفنون الشعبية : تنفيذ لهرجان الكواسي للفنون الشعبية بقيادة ، تشتمل على بليوجرافية لابعاث وتوصيات فورة بغداد الثلاثة للفنون الشعبية .
٢٤٩	الفنون الشعبية في جنوب سيناء	مفوت كمال	رابع وعشرون	يولييه - ١٩٨٨	١٢٥ : ١٢٧	جولة الفنون الشعبية : حول بيئة مركز الفنون الشعبية لجنوب سيناء .
٢٥٠	معجم النولكود للدكتور عبد الحميد يونس	فاروق خورشيد	خامس وعشرون	أكتوبر - ١٩٨٨	٢٣ : ٢٩	
٢٥١	الاثورات الشعبية في أفلام مهرجان القاهرة السينمائي الدول الثاني عشر	ابراهيم حلمي	خامس وعشرون	أكتوبر - ١٩٨٨	١٢١ : ١٢٣	جولة الفنون الشعبية .
٢٥٢	الموت في الفكر الاغريقي .	د . منيرة عبد المتعم مروان	خامس وعشرون	أكتوبر - ١٩٨٨	٤٥ : ٥٢	

● الملز

مستط	عنوان الملز	اسم السكاتب	العدد	الستة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٥٣	الملز في الاءب الشعبي	د. نبيلة ابراهيم	الثاني	الاولى - ابريل ١٩٦٥	٣٧ : ٣٠	
٢٥٤	الجارية تودد	احمد آدم محمد	السادس	الثانية - مايو ١٩٦٨	٩٨ : ٩٧	جولة الفنون الشعبية .
٢٥٥	اللاثورات الشعبية الاءبية : دراسة ميدانية في اقليم الفيوم	تحسين عبد الحى	العاشر	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	٩٧ : ٩٤	عرض للرسالة التى تقدم بها الباحثة احمد على مرسى كتيل درجة الدكتوراه فى الاءاب من جامعة القاهرة .
٢٥٧	الفوازير : وظيفتها وبنائها اللغوى .	د. نصر ابرازيد	ثامن عشر	يناير / ١٩٨٧	٦٦ : ٦٠	

● المثل الشعبي

ملاحظات	الصفحات	المسنة / الشهر	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلم
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب " الأمثال الشعبية البغدادية " جمع الشيخ جلال الخشي - بغداد ١٩٦٢ م .	١٤٠ : ١٤٣	الأول - يناير ١٩٦٥	الأول	أحمد علي مرسى	الأمثال البغدادية	٢٥٨
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب " الأمثال في قلب الجزيرة العربية " تأليف عبد الكريم الجبهيمان .	١٣٠ : ١٣٣	الأول - يولييه ١٩٦٥	الثالث	أحمد علي مرسى	الأمثال في قلب الجزيرة العربية	٢٥٩
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب " فلسفة المثل الشعبي " تأليف محمد إبراهيم أبو ستة - دار الكاتب العربي - مارس ١٩٦٨ .	١٠٥ : ١٠٧	الثانية - يناير ١٩٦٩	الثامن	فايزة حنين	فلسفة المثل الشعبي	٢٦٠
مكتبة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التي تقدم بها الباحث أحمد علي مرسى لنيل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة .	٩٤ : ٩٧	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	العاشر	تعيين عبد الحى	الانكوارات الشعبية الأدبية : دراسة ميدانية في التعليم الفيوم	٢٦١
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب " اللآلئ في حياتنا وتراثنا " تأليف عبد القادر عياش .	١٠٣ : ١٠٧	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	حسن توفيق	الآلئ في حياتنا وتراثنا	٢٦٢

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان الكتاب	مسلسل
	٥٧ : ٤٨	أكتوبر - ١٩٨٧	واحد وعشرون	صفوت كمال	العمل كقيمة إنسانية في الأمثال الشعبية المصرية	٢١٣
ترجم القائل : أحمد صليحة .	٦٢ : ٥٧	أبريل - ١٩٨٨	ثلاث وعشرون	باتيسكومب جن	أمثال شعبية من مصر القديمة	٢١٤
مكتبة الفنون الشعبية : عرض وتحليل لمعجم تيمور .	١١٥ : ١١٩	يولية - ١٩٨٨	رابع وعشرون	مستر شكري	الأمثال العامة لتيهور	٢١٥
عرض كتاب : الأمثال الكوريتية المقارنة تأليف : صفوت كمال وأحمد البشر الكرومي .	١٢٠ : ١٢٤	يولية - ١٩٨٨	رابع وعشرون	عبد العزيز رفعت	الأمثال الكوريتية المقارنة	

● الدراما الشعبية - المسرح

سلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	المصدر	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٦٦	الأوبرا فن شعبي	عبد الفتاح البارودي	الثاني	الأولى - أبريل ١٩٦٥	٤٩ : ٥٦	
٢٦٧	خيال الظل	أحمد علي مرسى	الرابع	الأولى - يوكية ١٩٦٧	٨٤ : ٨٧	مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب د. عبد الحميد يونس « خيال الظل »
٢٦٨	لعب النار اكديت او حرب العجم	د. فؤاد حسنين علي	السادس	الثانية - مايو ١٩٦٨	٣٧ : ٤٤	
٢٦٩	الزير سالم بين السيرة والمسح	شمس الدين الخجاجة	السابع	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	٥٨ : ٦٤	
٢٧٠	مسح القولاكلور	د. عبد الحميد يونس	الثامن	الثالثة - يناير ١٩٦٩	٣ : ٧	
٢٧١	ظواهر تمثيلية في الأدب الشعبي	أحمد آدم محمد	الثامن	الثالثة - يناير ١٩٦٩	٩٢ : ٩٤	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم د. عبد الحميد يونس بعنوان المجلة - القاهرة .
٢٧٢	الأراجوز في الكيونسكو	تحيين عبد الحى	حادى عشر	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	٧٩ : ٨٣	جولة الفنون الشعبية : عن مقال للدكتور لويس عوض - الأهرام - ١٤/١١/١٩٦٩ .
٢٧٣	الدراما الشعبية	تحيين عبد الحى	ثاني عشر	الرابعة - مارس ١٩٧٠	٩٠ : ٩٣	جولة الفنون الشعبية : عرض لدراسة الدكتور عبد الحميد يونس عن الدراما الشعبية .
٢٧٤	مسرحة الفنون الشعبية	أحمد رشدى صالح	رابع عشر	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	١٢ : ٢١	

مسلسل	عنوان المسلسل	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	المسقات	ملاحظات
٢٧٥	انفوكلود المسرحى الروسى *	مصطفى حمزة	خامس عشر	الارابعة - ديسمبر ١٩٧٠	١٨ : ١٢	عالم الفنون الشعبية : عرض لكتاب د انفوكلود المسرحى الروسى * تأليف : فيدروفيش بارانوف
٢٧٦	الزاد مسرح فنانى شعبى لم يتطور *	عبد المنعم شمس	سابع عشر	الخامسة - يونية ١٩٧١	٨٣ : ٧٣	
٢٧٧	احتفالية الزاء	د . مدحت الجيار	عشرون	يولية - ١٩٨٧	١٠٣ : ٩٦	
٢٧٨	الشاطر حسن على مسرح وكالة النوردى	عبد العزيز رفعت	عشرون	يولية - ١٩٨٧	١١٩ : ١١٧	جولة الفنون الشعبية تحليل للعرض الشعبى : الشاطر حسن « الذى قدمه فرقة الفنانين الشعبين بالتوفيق - الثقافة الجماهيرية - على مسرح الثورى *
٢٧٩	الدربكة والتجريب بحثا عن مسرح شعبى مصرى *	عبد القنى داود	واحد وعشرون	اكتوبر - ١٩٨٧	١٢٥ : ١٢٣	جولة الفنون الشعبية : تحليل لفرقة « الدبكة » للمخرج انصار عبد الفتاح *
٢٨٠	المسرح الشعبى	احمد رشدي صالح	ثالث وعشرون	ابريل - ١٩٨٨	١٤ : ٧	
٢٨١	الثقولات الثقافية الشعبية وتوظيفها فى الالادب المعاصر (مسرح فليب سرود)	كمال الدين حسين	ثالث وعشرون	ابريل - ١٩٨٨	٢٧ : ١٥	
٢٨٢	احياء دراما الكراجوز	عادل العليش	رابع وعشرون	يوليه - ١٩٨٨	٩٦ : ٩٢	
٢٨٣	الدراما الشعبية	د - عبد الحميد يوسف	خامس وعشرون	اكتوبر - ١٩٨٨		

● الرقص والألعاب الشعبية

سلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	الاستة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٨٤	اعداد فرق الفنون الشعبية واظهارها على خشبة المسرح	احمد رشدي صالح	الاول	الاولى - يناير ١٩٦٥	٨٢ : ٨٧	
٢٨٥	الناس من فنون الرقص العربي	احمد آدم محمد	الاول	الاولى - يناير ١٩٦٥	١٢٣ : ١٣٥	جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم ابراهيم الدافوقي بمجلة التراث الشعبي - بغداد
٢٨٦	الفروسية ورقص الغيل	ماهر صالح محمد	الثاني	الاولى - ابريل ١٩٦٥	٦٨ : ٨١	
٢٨٧	اغاني سيوة	سمير نجيب	الثاني	الاولى - ابريل ١٩٦٥	١١٦ : ١٢٧	يتضمن المقال جزء من ألعاب الأكراس في سيوة .
٢٨٨	الوان من الرقص الاثريقي	احمد آدم محمد	الثاني	الاولى - ابريل ١٩٦٥	١٢٣ : ١٣٤	جولة الفنون الشعبية : عن مقال لسليمان جميل بمجلة نقشة الوريقا .
٢٨٩	الرقص الهندي	احمد آدم محمد	الثاني	الاولى - ابريل ١٩٦٥	١٣١ : ١٣٧	جولة الفنون الشعبية : عن مقال د دويرماني دوكيني ديفي « بمجلة روبا لينسجيا - نيودلهي »
٢٩٠	الرقص الشعبي	احمد آدم محمد	الثالث	الاولى - يولييه ١٩٦٥	٨٠ : ٨٧	عرض وتلخيص للدراسة التي قام بها « جورتود بروركوش » عن الرقص الشعبي .
٢٩١	اعداد الموسيقى والثناء الشعبي للمسرح	احمد رشدي صالح	الثالث	الاولى - يولييه ١٩٦٥	٨٨ : ٩٦	

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	الترقيم
جولة الفنون الشعبية : عن مقال جيمس هـ . جوتنر .	١٢٩ -	الاولى - يولييه ١٩٦٥	الثالث	محمد عبد النعم الشافعي	رقصة الكف	٢٩٢
جولة الفنون الشعبية : ترجمه احمده آدم محمد «	١٩٨ : ١٠١	الثانيه - فبراير ١٩٦٨	الخامس	سريعاتي ليلالتكا	دفاع عن الرقص البلدى .	٢٩٣
جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم احمد بهجت - جريدة الاهرام - القايره .	٢٣ : ٢٨	الثانيه - فبراير ١٩٦٨	السادس	سامي زغلول	الغاب الاطفال واغانيمهم .	٢٩٤
جولة الفنون الشعبية : عن مقال بقلم احمد بهجت - جريدة الاهرام - القايره .	٩٤ -	الثانيه - يناير ١٩٦٩	الثامن	احمد آدم محمد	من افنون الشعبية في الصين : الكوسيتي والفتاء والرقص .	٢٩٥
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب يونس الشيخ ابراهيم السامرائي - وزارة الثقافة والارشاد - العراق - ١٩٦٥ .	٩٨ : ١٠٠	الثانيه - يناير ١٩٦٩	الثامن	د . احمد علي مرعي	اسلوب الرقص الشعبي	٢٩٦
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب : المهارات والاعباب الشعبية « لاهمده الصباحي - دار الكتاب العربي - ١٩٦٩ .	١٠١ : ١٠٦	الثانيه - سبتمبر ١٩٦٩	الثانيه	ثناء عامر	الف رقصه ورقصه في السودان	٢٩٧
جولة الفنون الشعبية .	٨٦ : ٨٩	الاربعه - مارس ١٩٧٠	ثاني عشر	تحيين عبد الحى	الاعباب الشعبية لصبيان سامراء .	٢٩٨
	٧٢ : ٧٨	الثانيه - ديسمبر ١٩٦٩	حادى عشر	تحيين عبد الحى	الاعباب الشعبية بين الاصله والتجديد .	٢٩٩
					مع الفرقة القومية للفنون الشعبية	٣٠٠
					الجوانب الشعبية في رياضات سهد الترييه الرياضيه للبنات	٣٠١

ملاحظات		الصفحات		التمتة / الشهر		العدد		اسم الكاتب		عنوان المقال	
عالم الفنون الشعبية •		١١٠ : ١٠٥		الارابعة - يوفية ١٩٧٠		ثلاث عشر		عبد الواحد الامباري		الرقص الشعبي في افريقيا واهميته من الناحية الاجتماعية	
ترجم المقال : احمد آدم محمد		٢٩ : ١٢		الارابعة - سبتمبر ١٩٧٠		رابع عشر		احمد رشدي صالح		مسرحة الفنون الشعبية	
جولة الفنون الشعبية : لقاء مع المايعة نيل بسيوني •		٧٩ : ٦٢		الارابعة - سبتمبر ١٩٧٠		رابع عشر		موهان خوكان		الرقص الهندي - أصوله وواعده	
عالم الفنون الشعبية : عرض للكتاب د • فليبي دارك عن فن ذنوج النابية •		١٠٢ : ١٠٠		الارابعة - سبتمبر ١٩٧٠		رابع عشر		تصوين عبد الحكي		لقاء مع برنارد خارج القاهرة	
		٩١ : ٨٦		الارابعة - ديسمبر ١٩٧٠		خامس عشر		عبد الواحد الامباري		فن ذنوج النابية : فن الحريق في الامريكيتين	
		٤١ : ٣٢		الخامسة - يوفية ١٩٧١		سابع عشر		ميجدي فريسد		تكوين الرقص	
		١١٣ : ١٠٩		ابريل - ١٩٨٧		تاسع عشر		سهر جابر		الرقص الشعبي ونقطة الزوال	
		٨٧ : ٧٩		يوكية - ١٩٨٧		عشرون		د • غبريال وهبة		الرقص الشعبي المصري	
مكتبة الفنون الشعبية : عرض وتحليل كتاب « الاربانية » للمولقة دأن هاتشيسون»		١١٦ : ١١٣		يوكية - ١٩٨٧		عشرون		اسماعيل جبر		الاربانية : نظام تحليل وتسجيل الحركة	
جولة الفنون الشعبية •		١٣٤ : ١٣٢		ابريل - ١٩٨٨		ثلاث وعشرون		العرين الزوازي		المهرجان الدولي للفنون الشعبية في قرطاج	
		٨٦ : ٧٤		يوكية - ١٩٨٨		رابع وعشرون		احمد رشدي صالح		الكتاب الشعبية والمهارات الشعبية والسيرك	
		٩١ : ٨٧		يوكية - ١٩٨٨		رابع وعشرون		د • غبريال وهبة		فن الاكروبات الشعبي في الصين	

● الطب الشعبي

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	المسدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الترقيم
	٢٥ : ١٤	لرابعة - يوزية ١٩٧٠	ثلاث عشر	د. عثمان خورت	نخل البلح ومكانته في الثقافة الشعبية .	٣١٤
	٤٦ : ٣٨	أبريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	عبد العزيز رعد	الطب الشعبي في قرية : د اعطو الوقت	٣١٥
	٤٧ : ٣٣	أكتوبر - ١٩٨٧	واحد وعشرون	أحمد رشدي صالح	الطب الشعبي	٣١٦
جولة الآفون الشعبية .	١١٦ : ١١٤	أكتوبر - ١٩٨٨	خامس وعشرون	كمال الدين حسيني	الطب الشعبي في تشيكوسلوفاكيا	٣١٧

● المعادات والتفاني

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	المسدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الترقيم
يتناول الكاتب منطقة د النوبة ، من الناحية الجغرافية والتاريخية ولغة النوبيين .	٩٩ : ٨٨	الاولى - يناير ١٩٦٥	الاولى	د. محمد محمود الصياد	النوبة والنوبيون	٣١٨
يتناول الكاتب عادات النوبيين في المنقوبة - عقد القران - الزفاف - المباحية . . الخ	١٢٤ : ١٠٠	الاولى - يناير ١٩٦٥	الاولى	صفوت كمال	أفراح النوبة	٣١٩
يتناول الكاتب منطقة د الوادي الجديد جغرافيا وتاريخيا .	١١٣ : ١٠١	الاولى - يولية ١٩٦٥	الثالث	د. محمد محمود الصياد	هذا الوادي الجديد . . الأرض والناس	٣٢٠
جولة الآفون الشعبية : عن مقال بقلم شامو صابر الصابط بعجلة التراث الشعبي - بغداد .	١٢٨ : ١٢٧	الاولى - يولية ١٩٦٥	الثالث	أحمد آدم محمد	التفاني بين بغداد وكركوك	٣٢١

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	المعد	اسم الكاتب	عنوان المقال	
جولة الفنان الشعبية : عن مقال بقلم ارنين ١٠. وميكيجيان بمجلة التراث الشعبي - بغداد	٨٣ : -	الاولى - يولية ١٩٦٧	الرابع	احمد آدم محمد	تقاليد الزواج والاعياد عند الارمن	٣٢٣
يتناول الكاتب منطقة « سيناء » تاريخيا وجغرافيا واقتصاديا .	٦٩ : ٦٢	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	د. محمد صبحي عبد الحكيم	سيناء - الارض والناس	٣٢٣
في المقال اشارات الى : الازياء - المعتقدات الرقص والفتاء والوسيقى في سيناء .	٨٦ : ٩٥	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	محمد طلبة رزق	سيناء . عاداتها وتقاليدها	٣٢٤
مكتبة الفنان الشعبية : عرض لكتاب « الايمان البعداوية » يؤلفه الشيخ جلال المنقي	١٠٧ : ١١٠	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	احمد علي مرسى	الايمان البعداوية	٣٢٥
جولة الفنان الشعبية	٩٤ : ٩٥	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	احمد آدم محمد	الادوكسية في الفوركليور الافريقى	٣٢٦
نشر المقال باللغة الانجليزية في العدد ٢٤ بمجلة : The new hungarian Quarterly	٢٨ : ٤٢	الثانية - اكتوبر ١٩٦٨	السابع	استفان فورود	المجريون في النبوة	٣٢٧
	٤٢ : ٥٠	الثانية - اكتوبر ١٩٦٨	السابع	احمد عثمان	في عادات وتقاليد الافريق	٣٢٨
	٢٤ : ٣٢	الثالثة - يولية ١٩٦٩	الثامن	لوزى الفتيل	لمحات في حياة القاهرة الشعبية بين المشرقى وادوارد لين	٣٢٩
	٣٣ : ٣٩	الثالثة - يولية ١٩٦٩	الثامن	احمد آدم محمد	العادات والتقاليد في التسامرة كما يراها الدكتور احمد أمين وبفس الماهرين	٣٣٠
	٤٩ : ٤٩	الثالثة - يولية ١٩٦٩	الثامن	جمال بدران	الثقافة الاجتماعية للاعياد القاهرة	٣٣١

ملاحظات	الصفحات	الاستة / الشهر	العدد	عنوان المقالة	اسم الكاتب
	٣٠ : ١٦	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	المائة	د. عثمان خيرت	قلة السبوع
	٢٥ : ١٩	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	حادى عشر	صفوت كمال	الزواج ومناهج دراسته كظاهرة لوكلورية .
	٢٣ : ١٤	الرابعة - مارس ١٩٧٠	ثاني عشر	د. عثمان خيرت	الساكن الشمال الغربى وتراثه الشعبى
مكتبة الفنون الشعبية : عرض كتاب يونس الشيخ ابراهيم السامرائى .	٩٩ : ٩٦	الرابعة - مارس ١٩٧٠	ثاني عشر	حمدى الكيسى	المادات والتقاليد الاممية فى سامراء
	٢٥ : ١٤	الرابعة - يوزية ١٩٧٠	ثلاث عشر	د. عثمان خيرت	نخيل البليح ومكانته فى الثقافة الشعبية
مكتبة الفنون الشعبية : عرض للدراسة التى قام بها الدكتور محمود الجوهري وعبد الحميد حواس ود. عليا، شكرى .	٩٧ -	الرابعة - يوزية ١٩٧٠	ثلاث عشر	د. عبد الحميد يونس	المادات والتقاليد الشعبية
	٢٠ : ١٢	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	د. عثمان خيرت	باقات عيد اجد السفى
	٣٧: ٣١	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	د. نبيلة ابراهيم	مالينوفسكى وآثره فى دراسة حياة الشعوب
	٤٨ : ٣٨	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	فوزى المعتيل	عادات الزواج وموروثات الشماخى القديمة .
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب د. عروسة المولد ، تاليف عبد الفتى التبوئى الشمال .	١١٣ : ١٠٨	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	نؤاد بدوى	عروسة المولد
	١٠ : ٨	الرابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	د. عثمان خيرت	قلايد الليل والياسمين

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
عالم الفنون الشعبية : عرض لكتاب الفولكلور الشعبي الروسي « مؤلفه سيجي فيوروفيتش بارانوف »	٩٢ : ٩٨	الرابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	مصطفى حمزة	الفولكلور الشعبي الروسي	٢٤٣
	١٨ : ٢٥	الرابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	فوزي العنيل	التغير الثقافي وأثره في تطور المجتمعات الشعبية *	٢٤٤
يتناول الكاتب منطقة الفيوم جغرافيا وتاريخيا	٣٦ : ٣٢	الرابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	د. أحمد علي اسماعيل	الفيوم ... الأرض ... والناس	٢٤٥
عالم الفنون الشعبية *	١٢٧ : ١٣٢	الرابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	مصطفى حمزة	طقوس الزفاف وأغانيه في الفولكلور الشعبي الروسي *	٢٤٦
	٥٨ : ٦٤	الخامسة - يونيو ١٩٧١	سابع عشر	عمر بلعيد الزروقي	عروس الريف : بحث عن بعض مظاهر الفولكلور في الجمهورية العربية الليبية *	٢٤٧
	٦٥ : ٧٢	الخامسة - يونيو ١٩٧١	سابع عشر	ابراهيم محمد النحام	رموز الرسم عند البدو	٢٤٨
	١٠٣ : ١١٤	يناير - ١٩٨٧	ثامن عشر	د. شوقي عبد القوي عثمان	المقل واحتفالات مصر وأعيادها قبل الحكم العثماني *	٢٤٩
	٢٨ : ٣٧	أبريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	د. عليا شكري	عادات دورة الخبثاء عند بلادكماني في كتاب « فلاحو الصعيد »	٢٥٠
جولة الفنون الشعبية : عرض للنوذة العلمية الناشئة عن نهر النيل التي عقدتها محافظة القامرة بالاستشراك مع عدد من الجهات المعنية والمتخصصين بالتيل حياة وحضارة *	١١٢ : ١٢٠	أكتوبر - ١٩٨٧	واحد وعشرون	عبد العزيز رفعت	الرفاء للنيل « النوذة العلمية »	٢٥١
	٢٤ : ٣٥	يناير - ١٩٨٨	ثاني وعشرون	توفيق حنا	ليال الصعيد اللاح	٢٥٢

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
جولة الفنون الشعبية •	١٢٣ : ١٢٢	يناير - ١٩٨٨	ثاني وعشرون	سمير جابر	احتفالات الموكد النبوي الشريف	٢٥٣
جولة الفنون الشعبية : يتناول المقال عادات الزواج والسبوح والوقاة والملبس في منطقة سيوة •	١٢٨ : ١٢٥	يناير - ١٩٨٨	ثاني وعشرون	سوسن عامر	افراح سيوة	٢٥٤
يفرض الكاتب لخطوطة كشف الكرب في معرفة الحروب للبرسفي ، التي تعد وثيقة هامة في عادات وتقاليد العرب عند العرب في القرن الثامن الهجري •	١١٤ : ١١٠	يولية - ١٩٨٨	رابع وعشرون	مصطفى شعبان جاد	الفراس المعارب في مخطوطة عربية	٢٥٦
جولة الفنون الشعبية •	١٣٢ : ١٣١	يولية - ١٩٨٨	رابع وعشرون	ابراهيم حلمي	اول زفاف عالمي في احضان الريف المصري	٢٥٧
جولة الفنون الشعبية : عرّض للمسئولة العلمية الرابعة عن نهر النيل التي عقدها محافظة القاهرة بالتعاون مع اكااديمية البحث العلمي والتكنولوجيا •	١١٣ : ١٠٩	اكتوبر - ١٩٨٨	خامس وعشرون	عبد العزيز رفعت	الوقاء للنيل و التنمية العلمية »	٢٥٨

المنتديات

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	العدد
يتناول الكاتب منطقة سيوة من الناحية التاريخية والجغرافية : كما يتعرض الى بعض المعتقدات السحرية والطبية لاهالي سيوة .	١٠٢ : ١٠٧	الاول - ابريل ١٩٦٥	الثاني	د. محمد صبحي عبد الحكيم	سيوة : الارض والناس .	٢٥٩
جولة الفنون الشعبية : من مقال : بقلم عبد الحميد الكنين بجولة التراث الشعبي - بغداد .	١٣٥ : ١٣٦	الاول - ابريل ١٩٦٥	الثاني	احمد آدم محمد	المنظّل واثّر القراءة في الماهية الشعبية .	٣١٠
	٥٤ : ٥٤	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	سعد الحاددم	الحزب الشعبي والمقاومة المنظمة به .	٣١١
جولة الفنون الشعبية .	٩٥ : ٩٤	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	احمد آدم محمد	الاداءية في الفولكلور العراقي .	٣١٢
	٩٦ : ٩٥	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	احمد آدم محمد	اللائحة والاغنية .	٣١٣
	٣٢ : ٢٤	الثالثة - يونيو ١٩٦٩	الثامن	فوزي الفتيل	كلمات في حياة القاهرة الشعبية بين القزيري وادوارد لين .	٣١٤
	٤٠ : ٣٣	الثالثة - يونيو ١٩٦٩	الثامن	احمد آدم محمد	المحاذات والتقاليد في القاهرة كما يراها الدكتور احمد امين وبعض المعاصرين	٣١٥
	٦٨ : ٦٠	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	العاشر	فوزي الفتيل	السيف في المعتقدات الشعبية	٣١٦
	٤٢ : ٤٧	الاربعة - مارس ١٩٧٠	ثاني عشر	عبد النعم شمس	الشيشية : من نصوص الادب الشعبي المصري	٣١٧

الصفحة	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقالة	الترقيم
ملاحظات						
	٦٢ : ٥٦	الرابعة - مارس ١٩٧٠	ثاني عشر	أحمد آدم محمد	القبول وأصولها الأسطورية	٢٦٨
	٥٧ : ٥١	الرابعة - يولية ١٩٧٠	ثالث عشر	أحمد آدم محمد	الذهب ومكانته من التراث الشعبي	٢٦٩
	٨٩ : ٧٣	الرابعة - يولية ١٩٧٠	ثالث عشر	جابر عمقود	أغثال البدايات	٢٧٠
	٤٨ : ٣٨	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	فرزى المنتيل	عادات الزواج وموروثات الشعائر القديمة	٢٧١
جولة الفنون الشعبية : عرض كتاب « اللقب في حياتنا وترائنا » تأليف عبد القادر عياشي .	١٠٧ : ١٠٣	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	حسن تولىق	اللائب في حياتنا وترائنا	٢٧٢
عرض كتاب معنى الدين أبو العباس الكورني القرشي .	٣٣ : ٢٥	الرابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	د . محمد الجوهري	مصادر التراث الشعبي المصري : المؤلفات الشعبية والنسوبة للبوذي .	٢٧٣
	٤٨ : ٤٢	الرابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	عبد المنعم شميس	الرق في الأدب الشعبي المصري	٢٧٤
جولة الفنون الشعبية : عن مقال للدكتور محمد الجوهري بالجملة الاجتماعية القومية - العدد ٢ - مجلد ٧ - مايو ١٩٧٠ .	٨٢ : ٨٠	الرابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	تحيين عبد الحكي	السحر الكسبي . . والسحر الشعبي : نظرة جديدة الى التراث السحري في المجتمع	٢٧٥
	٥٨ : ٥٣	الرابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	أحمد آدم محمد	التحائم والأحبة	٢٧٦
	٨٣ : ٧٣	الخامسة - يولية ١٩٧١	سابع عشر	عبد المنعم شميس	الزاد مسرح غنائي عربي لم يتطور	٢٧٧

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	العدد / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٣٧٨	الزاد في مصر وأصوله الاثرية	برائدة سلجمان	السادس عشر	الخمسة - يونيو ١٩٧١	٨٤ : ٩٤	ترجم المقال أحمد آدم محمد
٣٧٩	المتقنون بالسحر في مجتمع اليوم	د. محمد الجوهري	تاسع عشر	أبريل - ١٩٨٧	١٧ : ٢٧	
٣٨٠	الحسد والرقية في المعتقد الشعبي	محمد عبد السلام	ثاني وعشرون	يناير - ١٩٨٨	١٠٢ : ١٠٩	
٣٨١	القوليات النفاية الشعبية وتوظيفها في الأدب المعاصر (مسح نجيب سرود)	كمال الدين حسين	ثالث وعشرون	أبريل - ١٩٨٨	١٥ : ٢٧	
٣٨٢	سيدنا الخضر في الإبداع الثقافي الشعبي	أبراهيم حلي	ثالث وعشرون	أبريل - ١٩٨٨	٨٩ : ١٠٣	

● الموسيقى والآلات الشعبية

سلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	المصدر	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٢٨٣	مصادر آلاتنا الموسيقية •	د. محمود أحمد الخفني	الاول	الاولى - يناير ١٩٦٥	٧٥ : ٦٩	
٢٨٤	الموسيقى الشعبية •	سمير نجيب	الاول	الاولى - يناير ١٩٦٥	٨١ : ٧٦	
٢٨٥	آلاتنا الموسيقية •	د. محمود أحمد الخفني	الثاني	الاولى - أبريل ١٩٦٥	٦١ : ٥٧	
٢٨٦	الرباب العربي الشعبي أصل الآلات الكوترية	د. محمود أحمد الخفني	الثالث	الاولى - يولية ١٩٦٥	٨٨ : ٧٣	
٢٨٧	اعداد الموسيقى والافتاء الشعبي للمسح •	أحمد رشدي صالح	الثالث	الاولى - يولية ١٩٦٥	٩٦ : ٨٨	
٢٨٨	المنتج السهسية الشعبية • • القدم الكوتريات في العالم •	د. محمود أحمد الخفني	الرابع	الاولى - يولية ١٩٦٧	٥٣ : ٤٨	
٢٨٩	استكشافاتان للموسيقى والأغاني الشعبية المصرية •	أميل عازر وهبة	السادس	الثانية - مايو ١٩٦٨	١١٢ : ١٠٥	عالم الفنون الشعبية •
٢٩٠	أخبار الفنون الشعبية : أول جمعية للتراث الشعبي •	فكري منير	السابع	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	١١٤ : ١١٠	عالم الفنون الشعبية : عرض لنشاط الجمعية وقوة عن « الإلهام المصري في مصر »
٢٩١	استكشافاتان للموسيقى والأغاني الشعبية المصرية •	أميل عازر وهبة	السابع	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	١١٨ : ١١٥	عالم الفنون الشعبية : استكشاف للموسيقى السابق الذي يعمل نفس العنوان •
٢٩٢	الموسيقى الشعبية •	ألبرت لانكاستركويد	الثامن	الثالثة - يناير ١٩٦٩	٨٥ : ٧٩	ترجم اللقال : أحمد آدم محمد
٢٩٣	الموسيقى والأغاني الشعبية بمصر في عام ١٠٠٠ •	د. محمود أحمد الخفني	الثاسع	الثالثة - يولية ١٩٦٩	١٧ : ١٣	

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	الرقم
جولة الفنون الشعبية .	٩٩ : ٩٧	الثالثة - يولية ١٩٦٩	التاسع	تحيين عبد الحى	الموسيقى الشعبية في السويد .	٣٩٤
قام بالتخليص والتعليق على المقال : احمد آدم محمد .	٧٣ : ٦٨	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	العاشر	لاجوس فارچباس	أصول الموسيقى الشعبية المجرية	٣٩٥
جولة الفنون الشعبية : عرض للطفل الذى اقامته بطيركية الارمن الارثوذكسي بالقاهرة بمناسبة مرور مائة عام على مولد الفنان الشعبي الارمنى جوميداس .	٨٤ -	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادى عشر	د . محمود احمد الحفنى	رمضان واغانيه الشعبية .	٣٩٦
	٢٢ : ٢١	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادى عشر	د . محمود احمد الحفنى	جوميداس .	٣٩٧
	١٣ : ٩	الرابعة - مارس ١٩٧٠	ثانى عشر	د . محمود احمد الحفنى	الناحية الشعبية في مؤثرى الموسيقى العربية الذين عقدوا بالاسكندرية في مارس ١٩٣٢ - وديسمبر ١٩٦٩	٣٩٨
	٦١ : ٥٦	الرابعة - مارس ١٩٧٠	ثانى عشر	احمد آدم محمد	الطبول واصولها الاسكوردية	٣٩٩
	١٣ : ٩	الرابعة - يولية ١٩٧٠	ثالث عشر	د . محمود احمد الحفنى	الموسيقى الشعبية في التوبة وصلتها بالموسيقى المصرية القديمة	٤٠٠
جولة الفنون الشعبية : عن مقال بجريدة الاهرام - ١٩٧٠/٦/٣٦ بقلم سسليمان جميل .	٩٦ : ٩٥	الرابعة - يولية ١٩٧٠	ثالث عشر	تحيين عبد الحى	الى متى نعمل موسيقانا الشعبية	٤٠١
جولة الفنون الشعبية : عن مقال للوكسمور لؤاد زكريا - مجلة الفكر المعاصر العدد ٦٥ - يولية ١٩٧٠ .	٩٩ : ٩٤	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	تحيين عبد الحى	خراطير حول الموسيقى الشعبية	٤٠٢

ملاحظات •	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
عالم الفنون الشعبية : عرض لكتاب د. فليب دارك عن فن زنوج النابا •	٨٦ : ٩١	الارابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	أحمد آدم محمد	التفسير التاريخي للموسيقى الشعبية	٤٠٣
	٨٦ : ٩١	الارابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	عبد الواحد الامباري	فن زنوج النابا : فن الفريفي في الامريكيتين	٤٠٤
	٨ : ١٧	الارابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	د. محمود أحمد الحفني	موسيقى القاهرة في ألف عام	٤٠٥
	١٠٣ : ١٠٦	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	د. جمال عبد الرحيم	التناول المعاصر للأغاني الشعبية في التسايفي الموسيقي •	٤٠٦
	٦١ : ٧٨	يوكية - ١٩٨٧	عشرون	محمد عبدالوهاب عبدالفتاح	الأخلاق الشعبية وتربية الطفل موسيقيا •	٤٠٧
عالم الفنون الشعبية : تحليل لعرض « المركبة » للمخرج انتصار عيد الفتح	١٢٣ : ١٢٥	أكتوبر - ١٩٨٧	واحد وعشرون	عبد الفتى داود •	المركبة والتجريب بحثا عن مسرح شعبي مصري •	٤٠٨
	٩٢ : ١٠١	يناير - ١٩٨٨	ثاني وعشرون	انتصار عبد الفتاح •	المركبة : دراسة الآلات المصرية •	٤٠٩
جولة الفنون الشعبية : عرض لأبحاث ندوة « أطفالنا والتراث » للمجلس الأعلى للثقافة •	١٢٨ : ١٣٠	يوكية - ١٩٨٨	رابع وعشرون	منى نجم •	التراث الشعبي في ثقافة الطفل •	٤١٠
	٤٠ : ٤٤	أكتوبر - ١٩٨٨	خامس وعشرون	ماجدة أحمد فتنديل	دراسة الممارش النبوية	٤١١
	٩٢ : ٩٦	أكتوبر - ١٩٨٨	خامس وعشرون	د. سميرة اكلوي	جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ - ١٩٨٨)	٤١٢
	٩٧ : ١٠٦	أكتوبر - ١٩٨٨	خامس وعشرون	محمد عبدالوهاب عبدالفتاح	الفنان الاستاذ جمال عبد الرحيم رائد مدرسة استلهام عناصر الفولكلور المصري في الموسيقى العربية •	٤١٣

● الفنون التشكيلية والعرف

ملاحظات	الصفحات	الاست / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٦٨ : ٦٢	الأول - يناير ١٩٦٥	الأول	سوسن عامر	الرشم	٤١٤
	١٣٢ : ١٢٩	الأول - يناير ١٩٦٥	الأول	جودت عبد الحميد يوسف	الوحدات الزخرفية الشعبية في الكويت	٤١٥
جودة الفنون الشعبية : عن مقال للاستاذ سعد الشاذم بمجلة الثقافة - القاهرة	١٣٧ : ١٣٦	الأول - يناير ١٩٦٥	الأول	أحمد آدم محمد	فنونا الشعبية ماضيها ومستقبلها	٤١٦
	٨٨ : ٨٢	الأول - أبريل ١٩٦٥	الثاني	سعد الحاددم	الآزياء الشعبية	٤١٧
	٩٥ : ٨٩	الأول - أبريل ١٩٦٥	الثاني	عبد السلام الشريف	زهرات آزرانية في متحف الكلور	٤١٨
	١٠١ : ٩٦	الأول - أبريل ١٩٦٥	الثاني	حسين علي الشريف	الرمز في الفن الشعبي التشكيلي	٤١٩
	١٣٢ : ١٢٨	الأول - أبريل ١٩٦٥	الثاني	د . عثمان خيرات	الزرى والزينة في سيوة	٤٢٠
يتناول المقال « سيوة » من الناحية التاريخية والجغرافية والآثرية	١١٥ : ١٠٧	الأول - أبريل ١٩٦٥	الثاني	د . أحمد فخري	سيوة التاريخ والآثار	٤٢١
	٧٢ : ٦٨	الأول - يوليو ١٩٦٥	الثالث	سعد الحاددم	أوجه التقارب بين الفنون الشعبية الأفرريقية	٤٢٢
	١١٣ : ١٠١	الأول - يوليو ١٩٦٥	الثالث	محمد محمود الصياد	هذا الوادي الجديد . . الأراضى والناس	٤٢٣
	١٢٥ : ١١٤	الأول - يوليو ١٩٦٥	الثالث	د . عثمان خيرات	الفن الشعبي في الوادي الجديد	٤٢٤
عالم الفنون الشعبية	١٤٧ : ١٣٦	الأول - يوليو ١٩٦٥	الثالث	مصطفى إبراهيم حسنين	الروح الشعبي في مزارع الفن التشكيلي	٤٢٥

ملاحظات	المصفحات	السنه / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المجلد	مسلسل
	٧٩ : ٧٠	الأولى - يولييه ١٩٦٧	الرابع	بهرون مؤلف	المصادر التاريخية للأدبي المتحركة	٤٣٦
	٦١ : ٤٨	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	عبد الفتاح عبد	الأثار والأبنون الشعبية في اليمن	٤٣٧
	٧٧ : ٧٠	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	د. أحمد لغزي	سيناء .. تاريخها وآثارها	٤٣٨
	٨٥ : ٧٨	الثانية - فبراير ١٩٦٨	الخامس	د. عثمان خيرات	الزى والزينة في سيناء	٤٣٩
	٥٤ : ٤٥	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	سمد الملاحم	الغرز الشعبي والمفاهيم المرتبطة به	٤٣٠
	٦٠ : ٥٥	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	جودت عبد الحميد	أمدان مدينة النحت البارز	٤٣١
	٨٤ : ٦١	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	د. عثمان خيرات	المعرض الدائم للفنون الشعبية في وكالة التوردي *	٤٣٢
جريدة الفنون الشعبية *	٩٦ : ٩٥	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	أحمد آدم محمد	الأدعية الأفریقیة	٤٣٣
عالم الفنون الشعبية *	١١٦ : ١١٣	الثانية - مايو ١٩٦٨	السادس	فكري منير	متحف الفنون الشعبية ببوخارست	٤٣٤
	٧٩ : ٦٥	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	السابع	د. عثمان خيرات	الفن الشعبي في الواحات البحرية	٤٣٥
	٨٤ : ٨٠	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	السابع	جودت عبد الحميد	دراسات تشكيلة شعبية في بلاد التوبة	٤٣٦
	٩٣ : ٨٥	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	السابع	محمود الطوخي عباس	خمس أيام بين الآثار الشعبية في الصعيد *	٤٣٧

سلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٤٣٨	الارتقاء في حروف الخط العربي	بهاتا شاديا	السايع	الثانية - أكتوبر ١٩٦٨	٩٧ : ٩٦	جولة الفنون الشعبية ، ترجم المقال : أحمد آدم محمد .
٤٣٩	فنوننا التشكيلية من خلال الأدب الشعبي	محمود السطوحي عباس	الثامن	الثالثة - يناير ١٩٦٩	٦٥ : ٦٠	
٤٤٠	المتحف الاثنوجرافي للجمعية المصرية	د . عثمان خيرت	الثامن	الثالثة - يناير ١٩٦٩	٧٨ : ٦٦	
٤٤١	التصوير الشعبي والتخريف	د . جمال محرز	التاسع	الثالثة - يونيو ١٩٦٩	١٢ : ٨	
٤٤٢	ألفية القاهرة	تحسين عبد الحى	التاسع	الثالثة - يونيو ١٩٦٩	٩٤ : ٩٢	جولة الفنون الشعبية : عرض للبحوث التي قدمت في ألفية القاهرة .
٤٤٣	القاهرة في ألف عام . . الفنون الشعبية والتأهريه عبر التاريخ	عبد الفتاح الدينى	التاسع	الثالثة - يونيو ١٩٦٩	١٠٣ : ١٠٠	مكتبة الفنون الشعبية : عرض كتاب القاهرة في ألف عام .
٤٤٤	الشعبية في أعمال كمال خليفة	السيد عزوى	التاسع	الثالثة - يونيو ١٩٦٩	١٢٠ : ١١٦	عالم الفنون الشعبية .
٤٤٥	قصة السجوح	د . عثمان خيرت	العاشر	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	٣٠ : ١٦	
٤٤٦	رائد زعمار العربى	تحسين عبد الحى	العاشر	الثالثة - سبتمبر ١٩٦٩	٩٠ : ٨٦	جولة الفنون الشعبية : موضوع المقال حول الكلدانية : د . حسن فتحي ، د . عثمان خيرت .

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	٣٣ : ٤١	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادي عشر	د. عثمان خيرات	فانوس رمضان	٤٤٧
عالم الفنون الشعبية .	٩١ : ٩٨	الثالثة - ديسمبر ١٩٦٩	حادي عشر	محمود السلطوي عباس	محاولة لدراسة الفنون الشعبية الفلسطينية	٤٤٨
	١٤ : ٢٣	الرابعة - مارس ١٩٧٠	ثاني عشر	د. عثمان خيرات	الساحل الشمالي الغربي وتراثه الشعبي	٤٤٩
	٤٨ : ٥٥	الرابعة - مارس ١٩٧٠	ثاني عشر	د. وليد الحادر	بعض آراء العراق الشعبية	٤٥٠
	٥٦ : ٦١	الرابعة - مارس ١٩٧٠	ثاني عشر	احمد آدم محمد	الطبول واصولها الاستطورية	٤٥١
جولة الفنون الشعبية .	٩٤ : ٩٥	الرابعة - مارس ١٩٧٠	ثاني عشر	تحيين عبد الحى	مع المعرض الثاني للفنان سيد عزى	٤٥٢
عالم الفنون الشعبية .	١٠٥ : ١١٤	الرابعة - مارس ١٩٧٠	ثاني عشر	نور سرحان	الآزياء الشعبية الفلسطينية	٤٥٢
	١٤ : ٢٥	الرابعة - يونيو ١٩٧٠	ثالث عشر	د. عثمان خيرات	نخيل البطح ومكانته في الثقافة الشعبية .	٤٥٤
	٦٤ : ٧٢	الرابعة - يونيو ١٩٧٠	ثالث عشر	حصه الرفاعي	الآزياء الشعبية في الكويت	٤٥٥
جولة الفنون الشعبية : عن مقال بمجلة التراث امششعبي العراقية - العدد ٨ - نيسان ١٩٧٠ .	٩٣ : ٩٤	الرابعة - يونيو ١٩٧٠	ثالث عشر	تحسين عبد الحى	الحرف اليدوية وصناعاتنا الشعبية .	٤٥٦

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
جولة الفنون الشعبية : عرض للدراسة التي قام بها الباحث الاثنوبولوجي « والتر كلابن » تحت عنوان : ملاحظات على شعب سيوة وإجازة	١١٤ : ١١١	الرابعة - يولية ١٩٧٠	ثالث عشر	جوت عبد الحميد يوسف	قارة أم صغير	٤٥٧
	٣٠ : ٢٢	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	د. عثمان خورت	باقات عبد أحد السمف	٤٥٨
مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « عروسة الموكد » تأليف عبد الفتى النورى الشال	١١٢ : ١٠٨	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	فؤاد بدوى	عروسة الموكد	٤٥٩
	١١٩ : ١١٣	الرابعة - سبتمبر ١٩٧٠	رابع عشر	كمال لاقى شاتوباديا	اعترف تعبير عن تراثنا العظيم	٤٦٠
عالم الفنون الشعبية : ترجم المقال احمد آدم محمد	٦٣ : ٥٧	الرابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	عبد الحميد حواس	المتحف المفتوح بين مناطق اللوكلور والاثنوبولوجيا	٤٦١
	٧٩ : ٧٤	الرابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	تحسين عبد الحى	لقاء مع الفنان سعد كامل	٤٦٢
جولة الفنون الشعبية .	٨٦ : ٩١	الرابعة - ديسمبر ١٩٧٠	خامس عشر	عبد الواحد الامبارى	فن زنوج الغابة : فن افرىقى فى الامريكيتين	٤٦٣
عالم الفنون الشعبية : عرض لكتاب : « فن زنوج الغابة » للدكتور فلييب دارك .	٥٢ : ٤٥	الرابعة - مارس ١٩٧١	سادس عشر	حسن سليمان	مدخل الى الفن الشعبى .	٤٦٤

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	الستة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٤٦٥	الفنون الشعبية عند قدماء المصريين	وليم نظير	سادس عشر	الرابعة - مارس ١٩٧١	٦٧ : ٥٩	
٤٦٦	الفنون الشعبية للتوبة القلبية بين التسجيل والاستلهام	جودت عبد الحميد يوسف	سادس عشر	الرابعة - مارس ١٩٧١	٨١ : ٦٨	
٤٦٧	لقاء مع الدكتور عبد الرزاق صدقي	تحسين عبد الحلي	سادس عشر	الرابعة - مارس ١٩٧١	٩٨ : ٩٤	
٤٦٨	الفنون الشعبية في مصر والكتلة المقترحة لرعابها والنهوض بها .	د. عبد الرزاق صدقي	سابع عشر	الخامسة - يونيو ١٩٧١	١٤ : ٧	
٤٦٩	ملاحظ بعض مصانئنا الشعبي خلال العصور	عل زين العابدين	سابع عشر	الخامسة - يونيو ١٩٧١	٥٧ : ٤٢	
٤٧٠	رموز الرسم عند البدو	ابراهيم محمد الفحام	سابع عشر	الخامسة - يونيو ١٩٧١	٧٢ : ٦٥	
٤٧١	الفنون الشعبية في سيناء	تحسين عبد الحلي	سابع عشر	الخامسة - يونيو ١٩٧١	٩٨ : ٩٦	جولة الفنون الشعبية : عن مقال للدكتور عبد الحميد يوسف بجملة الهلال - يونيو ١٩٦٧ - يستأول الكاتب الأزياء والحلي في سيناء .
٤٧٢	معرض الفنون الشعبية	تحسين عبد الحلي	سابع عشر	الخامسة - يونيو ١٩٧١	١٠٢ : ١٠٦	جولة الفنون الشعبية .
٤٧٣	الحل الشعبية التوبية ورموزها	د. عل زين العابدين	ثامن عشر	يناير - ١٩٨٧	٩٢ : ٨٨	

ملاحظات	الملاحظات ^٤	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
	١٠٢ : ٩٣	يناير - ١٩٨٧	ثامن عشر	زيتي عبد الفتاح صبرة	حرفة السروجية عبر العصور	٤٧٤
	١٢٣ : ١١٥	يناير - ١٩٨٧	ثامن عشر	وداد حامد طلبية	كتب الأخطال بين الاستيراد والاستهلاك	٤٧٥
	٥١ : ٤٧	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	صفوت كمال	استبيان العمل الميداني (الأزياء الشعبية)	٤٧٦
	٧٥ : ٦٠	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	د. مصطفى الرزاق	أسس تفهيم رسوم الفارس والفرس في الفن الشعبي وأصولها في التراث الاسلامي	٤٧٨
	٨٨ : ٧٩	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	عممت احمد عوض	خرط الخشب	٤٧٩
جولة الفنون الشعبية : تلخيص لبرنامج المعرض .	١٢٧ -	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	انور عبد العزيز مطر	المعرض السنوي احدى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية .	٤٨٠
جولة الفنون الشعبية : عرض لمنتجات المعرض الذي أقيم في الفترة من ١٩٨٧/٣/٥ - ٢/٢١	١٣٠ : ١٢٣	ابريل - ١٩٨٧	تاسع عشر	مها محمد عبد الهادي	معرض الأعمال الفنية الخاصة بواحة مسجوده « آمون المصرية » .	٤٨١
	٩٥ : ٨٨	يوكية - ١٩٨٧	عشرون	طارق صالح سعيد	التأطير	٤٨٢
جولة الفنون الشعبية : حول الصالون السابع للجمعية .	١٢٠ -	يوكية - ١٩٨٧	عشرون	عادل فدا	الجمعية الأصلية للفنون الجميلة	٤٨٣
جولة الفنون الشعبية .	١٢٩ : ١٣٠	يوكية - ١٩٨٧	عشرون	وداد حامد	جداريات الخج	٤٨٤

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	سجل
جولة الفنون الشعبية : تلخيص للمناقشات التي دارت حول عرض الترانج الفيلمية لنماذج العمارة في اعالي الصعيد الذي قدمته اللجنة الثقافية بقاعة التشكيليين .	١٠٩ : ١١١	أكتوبر - ١٩٨٧	واحد وعشرون	محمد حسين هلال	العمارة الشعبية في اعالي الصعيد	٤٨٧
جولة الفنون الشعبية : عرض للمؤثر الدولي الثامن للفن التركي .	١١٢ : ١١٦	أكتوبر - ١٩٨٧	واحد وعشرون	محمد حسين هلال	الفن التركي	٤٨٨
جولة الفنون الشعبية : مقال عن صناعة السجاد اليدوي بمنطقة سوق السلاح بالقلمة .	١٢١ -	أكتوبر - ١٩٨٧	واحد وعشرون	بنون كاتب	السجاد اليدوي	٤٨٩
جولة الفنون الشعبية مقال عن استلهام الفنان حلمي التوفي للتراث الشعبي في أعماله التشكيلية .	١٢٢ -	أكتوبر - ١٩٨٧	واحد وعشرون	مبجي الشاروني	حلمى التوفي والتراث الشعبي	٤٩٠
	٦٧ : ٧٨	يناير - ١٩٨٨	ثاني وعشرون	احمد رشدي صالح	التجميل والازياء الشعبية	٤٩١

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	سلسل
	٨٢ : ٧٩	يناير - ١٩٨٨	ثاني وعشرون	معمود التوي الشال	العناصر الأساسية في بنية الفنون الشعبية التشكيلية .	٤٩٢
	٨٦ : ٨٣	يناير - ١٩٨٨	ثاني وعشرون	د . اسماعيل طه نجم	التيمسة الشعبية في بيتالي الاسكندرية	٤٩٣
	٩١ : ٨٧	يناير - ١٩٨٨	ثاني وعشرون	خلاد المنيرة	الازياء والتطريز في الاردن	٤٩٤
تناول الكتابة في الجزء الاخير من المقال ازياء وحل سيرة .	١٢٨ : ١٢٥	يناير - ١٩٨٨	ثاني وعشرون	سوسن عامر	افراح سيرة	٤٩٥
	٦٥ : ٦٣	ابريل - ١٩٨٨	ثالث وعشرون	عبد السلام الشريف	حسن عبد الرحمن : نلاح من زاوية سلطان (بقال ومقال وفنان)	٤٩٦
	٧٢ : ٦٩	ابريل - ١٩٨٨	ثالث وعشرون	صفوت كمال	استبيان لعمل الميداني : الفغار	٤٩٧
	٧٨ : ٧٣	ابريل - ١٩٨٨	ثالث وعشرون	د . هاني جابر	الفولكلور ومشكلة الترف المصري الحديث	٤٩٨
جولة الفنون الشعبية : تلخيص للمعرض الذي اقيم في مسالة المعارض ببلدية عين الفلور الشعبية المصرية وقد قسم هذا جيسا من الملابس والتل والادوات كانت الاستخدام والالات الشعبية الموسيقية .	١٢١ : ١١٩	ابريل - ١٩٨٨	ثالث وعشرون	طلعت شاهين	اول معرض للفنون الشعبية المصرية في اسبانيا .	٤٩٩

سلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	السنة / الشهر	الصفحات	ملاحظات
٥٠٠	استهلاك التراث الشعبي في الفن المعري المعاصر *	منى نجم	ثلاث وعشرون	ابريل - ١٩٨٨	١٢٢ : ١٢٣	جولة الفنون الشعبية : عن المعرض المسام المستوى الثامن عشر للفنون التشكيلية *
٥٠١	مهرجان جندور فوية الثاني للفنون التشكيلية والتراث التوبى	اسماعيل عبد الحافظ	ثلاث وعشرون	ابريل - ١٩٨٨	١٢٤ : ١٢٥	جولة الفنون الشعبية *
٥٠٢	الحياة الشعبية الازمنية في معرض الفنان ابن اهام كوركيتيان *	ابراهيم حلمي	ثلاث وعشرون	ابريل - ١٩٨٨	١٢٥ : ١٢٨	جولة الفنون الشعبية *
٥٠٣	الانس العامة والحكمة في تقويم الاعمال الفنية الشعبية التشكيلية *	محمود الزبوي انشال	رابع وعشرون	يوكية - ١٩٨٨	٥١ : ٥٦	
٥٠٤	التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية (١)	د. هاني جابر	رابع وعشرون	يوكية - ١٩٨٨	٥٧ : ٦٨	
٥٠٥	صناعة السفن الكويتية	ابراهيم حمزة الشكري	رابع وعشرون	يوكية - ١٩٨٨	٦٩ : ٧٣	
٥٠٦	التراث الشعبي في ثقافة الطفل	منى نجم	رابع وعشرون	يوكية - ١٩٨٨	١٢٨ : ١٣٠	جولة الفنون الشعبية : عرض لأبحاث ندوة أطفالنا والتراث « بالجلس الاعلى للتقافة »
٥٠٧	معرض الفنان الدكتور سليمان محمود	ح. ا	رابع وعشرون	يوكية - ١٩٨٨	١٢٣ : ١٣٧	جولة الفنون الشعبية *
٥٠٨	التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية (٢)	د. هاني جابر	خامس وعشرون	اكتوبر - ١٩٨٨	٥٢ : ٦٨	

ملاحظات	الصفحات	السنة / الشهر	العدد	اسم الكاتب	عنوان المقال	مسلسل
• جولة الفنانين الشعبية	١٢٠ : ١١٧	١٩٨٨ - أكتوبر	خامس وعشرون	كمال الجويلي	« التجدي » استلها من التراث من خلال القيم الـ الروحية .	٥٠٩
• جولة الفنانين الشعبية	١٢٢ : ١٢١	١٩٨٨ - أكتوبر	خامس وعشرون	هـ . ج	معرض الفنانة سلمى عبد المولى : تقاليد المقل في المكان .	٥١٠
• جولة الفنانين الشعبية	١٢٤ : ١٢٣	١٩٨٨ - أكتوبر	خامس وعشرون	هـ . ج	معرض الفنان سامي علي حسن : التعبير الفني عندما يكون شعبيا يكون صادقا	٥١١
• جولة الفنانين الشعبية	١٢٥ -	١٩٨٨ - أكتوبر	خامس وعشرون	هـ . ج	معرض الفنانة سوسن أبو النجا	٥١٢
• جولة الفنانين الشعبية	١٣٦ : ١٣٤	١٩٨٨ - أكتوبر	خامس وعشرون	ح . أ	معرض الفنانين التراثية في المغرب	٥١٣

فهرس بأسماء الكتاب والمترجمين بالمجلة
من العدد (لسنة ١٩٦٥ الى العدد ٢٥ لسنة ١٩٨٨

ابراهيم حلمى

انظر

حلمى ، ابراهيم

ابراهيم ، عدلى

- قصة حسن البصرى بين التراث الشفاهى والمدون . ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٥٨ : ٦٣ (حكاية) .
- دراسات الفولكلور فى روسيا . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ١١٣ : ١٢١ (فو ، ترجمة) .
- معاناة وارث . ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١٠٤ : ١١٠ (حكاية ، عرض) .

ابوزيد ، د . نصر

- الفوازير : وظيفتها وبنائها اللغوى . ع ١٨ - ٨٧ - ص ٦٠ : ٦٦ (فزورة)

احمد آدم محمد

انظر

آدم ، أحمد محمد

احمد رشدى صالح

انظر

صالح ، أحمد رشدى

د . احمد على اسماعيل

انظر

اسماعيل ، د . أحمد على

آدم ، أحمد محمد

- الأغنية الشعبية فى تونس . ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٥ : ١٣٦ (غن ، عرض) .
- فنوننا الشعبية ماضيها ومستقبلها . ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٦ : ١٣٧ (تشكيل ، عرض) .
- الساس من فنون الرقص العربى . ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٣ : ١٣٥ (رقص ، عرض) .
- ألوان من الرقص الافريقى . ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٣ : ١٣٤ (رقص ، عرض) .

- انريش النيسى . ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ١٢٦ : ١٣٧ (رقص ، عرض)
- الطنطل واثر الخرافة فى الذهنية الشعبية . ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ١٢٥ : ١٢٦ (عقد ، عرض) .
- قصة الادب الشعبى ورواد البحث فيه . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١٢٥ : ١٢٦ (ادب ، عرض) .
- الرقص الشعبى . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ٨٠ : ٨٧ (رقص ، عرض) .
- دفاع عن الرقص البلدى . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١٢٩ (رقص ، عرض) .
- التقاليد بين بغداد وكركوك . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١٢٧ : ١٢٨ (عاد ، عرض) .
- تقاليد الزواج والأعياد عند الأرمن . ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٨٣ (عاد ، عرض) .
- جحا بين الشرق والغرب . ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٨١ : ٨٢ (حكاية - فكاهة ، عرض) .
- الأغنية فى قرية سوراشرترا الهندية . ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ٩٦ : ٩٨ (غن ، عرض) .
- من الفنون الشعبية فى الصين : الموسيقى والغناء والرقص . ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٩٨ : ١٠١ (رقص - غن ، ترجمة) .
- الأداكسية فى الفولكلور الإفريقى . ع ٦ - س ٢ - ٦٨ - ص ٩٤ : ٩٥ (عاد ، عقد) .
- الجارية تودد . ع ٦ - س ٢ - ٦٨ - ص ٩٧ : ٩٨ (فزورة) .
- الأقنعة الإفريقية . ع ٦ - س ٢ - ٦٨ - ص ٩٥ : ٩٦ (تشكيل ، عقد) .
- الايقاع فى حروف الخط العربى . ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ٩٦ : ٩٧ (تشكيل ، ترجمة) .
- الأغنية الشعبية ليوهان جوتفريد هردر . ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ٩٠ : ٩١ (غن ، عرض) .
- ظواهر تمثيلية فى الأدب الشعبى . ع ٨ - س ٣ - ٦٩ - ص ٩٢ : ٩٤ (سير - دراما ، عرض) .
- ألف رقصة ورقصة فى السودان . ع ٨ - س ٣ - ٦٩ - ص ٩٤ (رقص ، عرض) .
- الموسيقى الشعبية . ع ٨ - س ٣ - ٦٩ - ص ٧٩ : ٨٥ (موسيقى ، ترجمة) .
- العادات والتقاليد فى القاهرة كما يراها الدكتور أحمد أمين وبعض المعاصرين . ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ٣٣ : ٣٩ (عاد) .

- الأساطير التي تفسر أصل النار . ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٤٦ : ٥٧ (سطر) .
- الطبول وأصولها الأسطورية . ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ٥٦ : ٦١ (موسيقى - تشكيل ، عقد) .
- الذهب ومكانته من التراث الشعبي . ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٥١ : ٥٧ (سير - حكاية ، عقد) .
- الرقص الهندي : أصوله وقواعده . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ٦٢ : ٦٩ (رقص ، ترجمة) .
- الخزف تعبير عن تراثنا القديم . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ١١٣ : ١١٩ (تشكيل ، ترجمة) .
- التفسير التاريخي للموسيقى الشعبية . ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٤٩ : ٥٦ (موسيقى) .
- التماثيل والأحجية . ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ٥٣ : ٥٨ (عقد) .
- الزار في مصر وأصوله الإفريقية . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ٨٤ : ٩٤ (عقد ، ترجمة) .
- الحكاية الشعبية في الأدب القديم . ع ١٩ - ٨٧ - ص ٩٤ : ١٠٢ (حكاية ، ترجمة) .
- الحكاية الشعبية : عالميتها وأشكالها . ع ٢١ - ٨٧ - ص ٧٨ : ٨٤ (حكاية ، ترجمة) .
- من الحكايات الشعبية الماثورة : ذو اللحية الزرقاء . ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٣٨ : (حكاية ، ترجمة) .

اسماعيل عبد الحافظ

انظر

عبد الحافظ ، اسماعيل

اسماعيل ، د . أحمد علي

- الفينوم : الأرض .. والناس . ع ١٦ - س ٤ - ٧٩ - ص ٢٦ : ٣٢ (عاد) .

الامبباني ، عبد الواحد

- الفولكلور الإفريقي ومضمونه الاجتماعي . ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٠٤ : ١٠٩ (فو ، عرض) .
- المقاومة في الفولكلور الإفريقي . ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٧٤ : ٧٩ (سير - حكاية ، شعر) .

- الحكاية فى الفولكلور الافريقى ع ١١ - س ٣ - ٦٩ ص ٦٤ : ٦٩ (حكاية)
- الرقص الشعبى فى افريقيا وأهميته من الناحية الاجتماعية : ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٥ : ١١٠ (رقص)
- الشعر الشعبى فى يوغسلافيا : ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ١١٥ : ١٢١ (شعر)
- فن رنوج الغابة : فن افريقى فى الأمريكتين : ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٨٦ : ٩١ (موسيقى - رقص - تشكيل ، عرض)
- الطبلة السحرية : الحكاية الشعبية فى دول افريقيا : ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ١٠٣ : ١٠٩ (حكاية ، عرض)

انتصار عبد الفتاح

انظر

عبد الفتاح ، انتصار

انس الوجود ، د. ثناء

- عبد الحميد يونس بين الظاهر بيبرس والهلالية : ع ٢٥ - ٨٨ - ص ٣٠ : ٣٥ (سير)

أنور ، محمد فكرى

- الأدب الشعبى فى تونس : ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٨ : ١٠٢ (أدب ، عرض)

الاهوانى ، د. عبد العزيز

- الخيال الشعبى فى الأدب العربى : ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٧ : ٢٣ (أدب)

أوبى ، يوناو بيتر

- من الحكايات الشعبية الماثورة : ذو اللحية الزرقاء : ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٤٨ : ٥٣ (حكاية)

باركلى ، تيريزا

- الاغنية الشعبية : خصائصها ووظائفها : ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ٦٢ : ٦٧ (غن)

البارودى ، عبد الفتاح

- الأوبرا فن شعبى : ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ٤٩ : ٥٦ (دراما)

بدران ، جمال

- الحلفية الاجتماعية للأعياد القاهرية : ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ٤١ : ٤٩ (عاد)

بدوى ، فؤاد

- عروسة المولد . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٨ : ١١٢ (تشكيل - عاد) .

بروب ، فلاديمير

- مورفولوجيا الحكاية (١) . ع ٢٠ - ٨٧ - ص ٣١ : ٤٤ (حكاية) .
- مورفولوجيا الحكاية (٢) . ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٦٠ : ٦٦ (حكاية) .

بسيونى ، قطب عبد العزيز

- الحيوان فى الشعر البدوى فى مصر . ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١١٥ : ١١٨ (شعر ، عرض) .

تحسين عبد الحى

انظر

عبد الحى ، تحسين

توفيق ، حسن

- سيرة الاميرة ذات الهممة . ع ٨ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٠١ : ١٠٤ (سير ، عرض) .

- اشكال التعبير فى الادب الشعبى . ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٩٨ : ١٠٠ (ادب ، عرض) .

- الذئب فى حياتنا وتراثنا . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٣ : ١٠٧ (حكاية - مثل - عقد ، عرض) .

- القصص الشعبى فى السودان . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ١١١ : ١١٢ (حكاية ، عرض) .

- الاغنية الشعبىة . ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ١١٠ : ١١٣ (غن ، عرض) .

تومسون ، ستيت

- التأثيرات المصرية فى تراث الحكاية الشعبىة العالمية . ع ٨ - س ٣ - ٦٩ - ص ٥٤ : ٥٩ (حكاية) .

- الحكاية الشعبىة فى الادب القديم . ع ١٩ - ٨٧ - ص ٩٤ : ١٠٢ (حكاية) .

- الحكاية الشعبىة : عالميتها واشكالها . ع ٢١ - ٨٧ - ص ٧٨ : ٨٤ (حكاية) .

جابر ، سمير

- الرقص الشعبى ونقطة الزوال . ع ١٩ - ٨٧ - ص ١٠٩ : ١١٣ (ورقص) .

– احتفالات المولد النبوى الشريف فى ملوى . ع ٢٢ – ٨٨ – ص ١٢٢ : ١٢٣ (عاد)

جابر ، د . هانى

– الفولكلور ومشكلة الحزف المصرى . ع ٢٣ – ٨٨ – ص ٧٣ : ٧٨ (تشكيل)
– التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية (١) . ع ٢٤ – ٨٨ – ص ٥٧ : ٦٨ (تشكيل)
– التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية (٢) ع ٢٥ – ٨٨ – ص ٥٣ : ٦٨ (تشكيل)

جاد ، مصطفى شعبان

– الفارس المحارب فى مخطوطة عربية . ع ٢٤ – ٨٨ – ص ١٢٠ : ١١٤ (عاد ، عرض)
– المشاريع الأربعة التى لم يكملها الدكتور عبد الحميد يونس . ع ٢٥ – ٨٨ – ص ٣٦ : ٣٩ (أدب)

جامعة انديانا

– دراسات الفولكلور فى روسيا . ع ١٧ – ٥ – ٧١ – ص ١١٣ : ١٢١ (فو)

جانسن ، وليم . هـ .

– الفولكلور التركى . ع ١٠ – ٣ – ٦٩ – ص ٨٠ : ٨٥ (فو)

جبر ، اسماعيل

– اللابانية : نظام تحليل وتسجيل الحركة . ع ٢٠ – ٨٧ – ص ١١٣ : ١١٦ (رقص ، عرض)

جن ، باتيسكومب

– أمثال شعبية من مصر القديمة . ع ٢٣ – ٨٨ – ص ٥٧ : ٦٢ (مثل)
جودت عبد الحميد يوسف
النظر

يوسف ، جودت عبد الحميد

جوم ، سير جورج لورانس

– الاساطير والحكايات الشعبية . ع ١٠ – ٣ – ٦٩ – ص ٥١ : ٥٩ (سطر)

الجوهري ، د . محمد محمود

– التراث الشعبى المصرى فى المكتبة الأوربية (الفولكلور المصرى)
ع ١٠ – ٣ – ٦٩ – ص ٣٧ : ٥٠ (فو ، عرض)
– علم الفولكلور . محاولة لتعريفه . ع ١٤ – ٤ – ٧٠ – ص ٨٠ : ٩٣ (فو)

- ١٥ - مصادر التراث الشعبي المصري : المؤلفات السحرية المنسوبة للبيوتى . ع ١٥
س ٤ - ٧٠ - ص ٢٥ : ٣٣ (عقد ، عرض) .
- المشتغلون بالسحر فى مجتمع اليوم . ع ١٩ - ٨٧ - ص ١٧ : ٢٧ (عقد)
الجويلى ، جمال .
- « النجدي » استلهم التراث من خلال القيم الروحية . ع ٢٥ - ٨٨
ص ١٨٧ : ١٢٠ (تشكيل) .

الجيار ، د . مدحت

- احتفالية العزاء . ع ٢٠ - ٨٧ - ص ٩٦ : ١٠٣ (دراما) .

حاتم ، د . عبد القادر

- هذه المجلة . ع ١ - ١ - ص ٣ : ٥ .

الحاذر ، د . وليد

- بعض أزياء العراق الشعبية . ع ١٢ - ١٢ - ص ٤٨ : ٥٥ (تشكيل)

الحجاجي ، د . شمس الدين

- الزير سالم بين السيرة والمسرح . ع ٧ - ٧ - ص ٦٨ : ٥٨ : ٦٤
(سيرة - دراما) .

حجازي ، د . محمود فهمي

- علم الماثورات الشعبية الألمانية فى طور نشاته . ع ٤ - ١ - ص ٦٧ -
٦٨ : ٢١ (فو) .
- أطالس الماثورات الشعبية . ع ٥ - ٢ - ص ٦٨ : ١٢ : ٢٥ (فو) .
- اتجاهات الباحثين فى الحكاية الخرافية . ع ٦ - ٢ - ص ٩٧ : ٩٨
(حكاية) .
- المنهج التاريخى فى علم الماثورات الشعبية . ع ٧ - ٢ - ص ٦٨ -
٩٠ : ١٧ (فو) .
- اتجاهات البحث فى الأغنية الشعبية . ع ١٣ - ٤ - ص ٧٠ : ٣٤ : ٤١
(غن) .

حسن توفيق

انظر

توفيق حسن

حسن سليمان

انظر

سليمان ، حسن

حسنين ، د . فؤاد على

- العجوز الشمطاء (قصة واقعية من الأدب الشعبى باللغة السواحلية) ع ٤ -
ص ١ - ٦٧ - ص ٣٠ : ٤١ (حكاية ، ترجمة) .
- لعيب النار الحديث أو حرب العجم . ع ٦ - ٢ - ص ٣٧ : ٤٤ .

حسّين ، مصطفى ابراهيم

- الروح الشعبي في معارض الفن التشكيلي . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٦ : ١٤٧ .

حسّين ، د . كمال الدين

- المقولات الثقافية الشعبية وتوظيفها في الأدب المعاصر (مسرح نجيب سرور) ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١٥ : ٢٧ (دراما - عقد) .
- الطب الشعبي في تشيكوسلوفاكيا . ع ٢٥ - ٨٨ - ص ١١٤ : ١١٦ (طب) .

الحفنى ، د . محمود أحمد

- مصادر آلاتنا الموسيقية . ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ٦٩ : ٧٥ . (موسيقى) .
- آلاتنا الموسيقية . ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ٥٧ : ٦١ (موسيقى) .
- الرباب العربى الشعبى أصل الآلات الوترية . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ٨٨ : ٩٦ (موسيقى) .
- الصنج الشمسية الشعبية . أقدم الوتريات فى العالم . ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٤٨ : ٥٣ (موسيقى) .
- الموسيقى والأغاني الشعبية بمصر فى ١٠٠٠ عام . ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٣ : ١٧ (موسيقى - غن) .
- رمضان وأغانيه الشعبية . ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٢٦ : ٣٢ (موسيقى - غن) .
- الناحية الشعبية فى مؤتمر الموسيقى العربية الذين عقدوا بالقاهرة فى مارس ١٩٣٢ - وديسمبر ١٩٦٩ . ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩ : ١٣ (موسيقى) .
- الموسيقى الشعبية فى النوبة وصلتها بالموسيقى المصرية القديمة . ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩ : ١٣ (موسيقى - غن) .
- موسيقى القاهرة فى ألف عام . ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ٨ : ١٧ (موسيقى) .

حلمى ، ابراهيم

- الحياة الشعبية الأرمنية فى معرض الفنان ابراهيم كوركينيان . ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١٢٤ : ١٢٥ (تشكيل) .
- سيدنا الحضر فى الابداع الثقافى الشعبى . ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٨٩ : ١٠٣ (حكاية - عقد) .
- أول زفاف عالمى فى أحضان الريف المصرى ع ٢٤ - ٨٨ - ص ١٣١ : ١٣٢ (عاد) .

- المأثورات الشعبية فى أفلام مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثانى عشر ع ٢٥ - ٨٨ - ص ١٢٦ : ١٣٣ .

الحمزة ، خالد

- الأزياء والتطريز فى الاردن . ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٨٧ : ٩١ (تشكيل) .

حمزة ، مصطفى

- الفولكلور الشعبي الروسي : ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٢ : ٩٨ (شعر - عاد - دراما - غن - عرض) .
- طقوس الزفاف وأغانيه في الفولكلور الشعبي الروسي ع ١٦ - س ٤ - ٧١ ص ١٢٧ : ١٣٢ (شعر - غن ، عاد) .

حنا ، توفيق

- يا ليل يا عين ع ١٩ - ٨٧ - ص ٨٩ : ٩٣ (شعر - حكاية) .
- ليالى الصعيد الملاح ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٢٤ : ٣٥ (شعر - غن) .

جنين ، فايزة

- فلسفة المثل الشعبي ع ٨ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٠٥ : ١٠٧ (مثل ، عرض) .

حواس ، عبد الحميد

- حاجتنا الى أرشيف فولكلورى ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ٣٦ : ٤١ (فو) .
- محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية ع ٤ - س ١ - ص ٤٢ : ٤٧ (فو) .
- الدراسات الفولكلورية في رومانيا ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ٤١ : ٥٣ (فو) .
- عرض نشاط جمعية التراث الشعبي ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ١٠٨ : ١١١ (فو ، عرض) .
- الفولكلور التركى ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٨٠ : ٨٥ (فو ، ترجمة) .
- ملاحظات حول بعض الظواهر الفولكلورية بمحافظة البحيرة ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ٦٢ : ٨٥ (فو) .
- المتحف المفتوح بين متاحف الفولكلور والاثنولوجيا ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٥٧ : ٦٣ (تشكىل) .
- مورفولوجيا الحكاية (١) ع ٢٠ - ٨٧ - ص ٣١ : ٤٤ (حكاية ، ترجمة) .
- مورفولوجيا الحكاية (٢) ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٦٠ : ٦٦ (حكاية ، ترجمة) .
- « ندوة » علاقة الموروث الشعبى بالفن القصصى فى الجنادية ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١٢٦ : ١٣١ (حكاية ، عرض) .

الخادم ، سعد

- الأزياء الشعبية ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ٨٢ : ٨٨ (تشكىل) .
- أوجه التقارب بين الفنون الشعبية الافريقية ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ٦٨ : ٧٢ (تشكىل) .
- الحزب الشعبى والعقائد المرتبطة به ع ٦٤ - س ٢ - ٦٨ - ص ٤٥ : ٥٤ (تشكىل - عقد) .

خضر ، عمر عثمان

- حواديث النوبة وعلاقتها بحواديث مصر والسودان ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٢٥ : ١٢٨ (حكاية) .

- سوگا والطيور البيضاء ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ٥١ : ٥٧ (حكاية) .
- التأثيرات المصرية فى درات الحكايات الشعبية العالمية . ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ٥٤ : ٥٩ (حكاية ، ترجمة) .
- الغيلان فى الحكايات النسوية . ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ٦٧ : ٧٤ (حكاية) .
- خليفة ، د . محمود حسن
- الدلالات التاريخية والاسطورية لشخصية انكيديو فى ملحمة جلجامش . ع ٢٤ - ٨٨ - ص ٣٩ : ٥٠ (سير) .
- خورشيد ، ابراهيم زكى
- من روائع السير الشعبية : سيرة عنتره ع ١٠ - س ٢ - ٦٩ - ص ٣١ : ٣٦ (سير ، ترجمة) .
- خورشيد ، فاروق
- الفكاهة والمواقف الفكاهية فى الأدب الشعبى ع ٢٠ - ٨٧ - ص ٢٤ : ٣٠ (فكاهة) .
- ارم ذات العماد ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٧ : ١٦ (حكاية) .
- الملك الصالح ايوب ولى الله المجذوب ع ٢٤ - ٨٨ - ص ٣٢ : ٣٨ (سير) .
- منجم الفولكلور للدكتور عبد الحميد يونس ع ٢٥ - ٨٨ - ص ٢٣ : ٢٩ (فو) .
- خوكان ، موهان
- الرقص الهندى : أصوله وقواعده ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ٦٢ : ٧٩ (رقص) .
- الخولى ، سمحة
- جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ - ١٩٨٨) ع ٢٥ - ٨٨ - ص ٩٢ : ٩٦ (موسيقى) .
- خيرت ، د . عثمان
- الزى والزينة فى سيوة ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ١٢٨ : ١٣٢ (تشكيل) .
- الفن الشعبى فى الوادى الجديد . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١١٤ : ١٢٥ (تشكيل) .
- الزى والزينة فى سيناء ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ٧٨ : ٨٥ (تشكيل) .
- المعرض الدائم للفنون الشعبية فى وكالة النورى . ع ٦ - س ٦٨ - ص ٦١ : ٨٤ (تشكيل) .
- الفن الشعبى فى الواحات البحرية . ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ٦٥ : ٧٩ (تشكيل) .
- المتحف الاثنوجرافى للجمعية المصرية ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ٦٦ : ٧٨ (تشكيل) .
- قلة السبع ع ٤ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٦ : ٣٠ (تشكيل - عاد) .
- فانوس رمضان . ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٣٣ : ٤١ (تشكيل) .

- الساحل الشمالى الغربى وتراثه الشعبى . ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٤ : ٢٣ (تشكيل - عاد) .
- نخيل البلح ومكانته فى الثقافة الشعبية . ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٤ : ٢٥ (تشكيل - طب ، عاد) .
- باقات عيد احد السعف . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ٢٢ : ٣٠ (تشكيل - عاد) .
- قلائد الفل والياسمين . ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٨ : ١٠ (عاد) .
- داود ، عبد الفتى
- الدبكة والتجريب بحثا عن مسرح شعبى مصرى ع ٢١ - ٨٧ - ص ١٢٣ : ١٢٥ (دراما - موسيقى) .
- الديدى ، عبد الفتاح
- القاهرة فى ألف عام . الفنون الشعبية القاهرية عبر التاريخ . ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٠٠ : ١٠٣ (تشكيل - عرض) .
- ذهنى ، د . محمود
- سيرة عنتره وسماتها القصصية . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ٩ : ١٣ (سير) .
- فى البحث عن السندباد ، ع ١٩ - ٨٧ - ص ١١٤ : ١١٩ (حكاية ، عرض) .
- بين الادب الشعبى وادب الطفل . ع ٢١ - ٨٧ - ص ٢٧ : ٣٢ (حكاية - ادب) .
- الادب الشعبى العربى (التعريف وبالمصطلح) ع ٢٤ - ٨٨ - ص ٩ : ١٥ (ادب) .
- الراوى ، صلاح
- نصوص شعبية ع ١٨ - ٨٧ - ص ٥٠ : ٥٩ (شعر) .
- رجب ، د . مصطفى
- حكاية اولها كذب وآخرها كذب . ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٥٤ : ٥٦ (حكاية) .
- الرزاز ، د . مصطفى
- أسس تصميم رسوم الفارس والفرس فى الفن الشعبى وأصولها فى التراث الاسلامى ع ١٩ - ٨٧ - ص ٦٠ : ٧٥ (تشكيل) .
- رزق ، محمد طلبة
- سيناء عاداتها وتقاليدها . ع ٥ - س ٢ - ص ٨٦ : ٩٥ (عاد) .
- الرفاعى ، د . حصة
- الأزياء الشعبية فى الكويت - ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٦٤ : ٧٢ (تشكيل) .
- رفعت ، عبد العزيز
- نصوص من الموال . ع ١٨ - ٨٧ - ص ١٣٠ (شعر) .

- الطب الشعبي في قرية « اعطو الوقف » ع ١٩ - ٨٧ - ص ٣٨ : ٤٦ (طب) .
- سبع حكايات من ألف ليلة وليسلة ع ١٩ - ٨٧ - ص ١٣٣ (حكاية عرض) .
- من فن الموال ع ٢٠ - ٨٧ - ص ١٣١ (شعر) .
- الشاطر حسن على مسرح وكالة الغورى ع ٢٠ - ٨٧ - ص ١١٧ : ١١٩ (دراما) .
- قصة سيدى الغريب : اضاءة على جوانب النص ع ٢١ - ٨٧ - ص ٦٨ : ٧٧ (حكاية) .
- الوفاء للنيل « الندوة العلمية » ع ٢١ - ٨٧ - ص ١١٧ : ١٢٠ (عاد عرض) .
- الوقوع فى دائرة السحر : ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الانجليزى ع ٢٢ - ٨٨ - ص ١١٧ : ١٢١ (حكاية ، عرض) .
- من فن الموال ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٤٨ (شعر) .
- الأمثال الكويتية المقارنة ع ٢٤ - ٨٨ - ص ١٢٠ : ١٢٤ (مثل عرض) .
- الوفاء للنيل « الندوة العلمية » ع ٢٥ - ٨٨ - ص ١٠٩ : ١١٣ (عاد ، عرض) .

زغلول ، سامى

- أسلوب الرقص الشعبى ع ٦ - س ٢ - ٦٨ - ص ٢٣ : ٢٨ (رقص) .

الزوابى ، العربى

- المهرجان الدولى للفنون الشعبية فى قرطاج ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١٣٢ : ١٣٤ (رقص) .

سالم ، د. نبيلة ابراهيم

- اللغز فى الأدب الشعبى ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ٣٠ : ٣٧ (فزورة) .
- المرأة فى الحكايات والحرفات الشعبية ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١٤ : ٢٥ (حكاية) .
- التراث الشعبى وعصر التكنولوجيا ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٨ : ١٥ (فو) .
- مراكز ومعاهد الفولكلور فى أوروبا ع ٦ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٥ : ٢٢ (فو) .
- الدراسات الشعبية فى فنلندا ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ٢٨ : ٣٧ (فو) .
- أمنا الكبرى ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ١٩ : ٢٨ (حكاية) .
- هيلما جرانكفست والتراث الشعبى الفلسطينى ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ٥٨ : ٦٦ (فو) .

- الرجل الذي هبط من السماء ، ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٦ : ١٢ (فو)
- الدراسات الشعبية الأمريكية بين القوى التقدمية والقوى الرجعية .
- ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ٢٤ : ٣١ (فو ، عرض) .
- منشيد الشعب ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٢٦ : ٣٣ (سير - موال - حكاية) .
- مالفينوفسكى وأثره فى دراسة حياة الشعوب . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ٣١ : ٣٧ (عاد) .
- أحلام فى النهار : قصص أسطوري عربى . ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٨٤ : ٨٥ (حكاية - سطر ، عرض) .
- الفولكلور فى التراث العربى . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ٢١ : ٣١ (فو) .

السامرائى ، عامر وشيد

- الشعر الشعبى فى العراق ، المباراه ، ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٥٨ : ٦٣ (شعر) .

سرحان ، نمر

- الأزياء الشعبية الفلسطينية ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٥ : ١١٤ (تشكيل) .

سرحان ، د. سمير

- هذه المجلة ع ١٨ - ٨٧ - ص ٣ .

السطوحى ، محمود عباس

- فنوننا التشكيلية من خلال الأدب الشعبى . ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ٦٥ : ٦٥ (تشكيل - أدب) .
- محاولة لدراسة الفنون الشعبية الفلسطينية . ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٩١ : ٩٨ (تشكيل) .

سعيد ، طارق صالح

- الخيامية . ع ٢٠ - ٨٧ - ص ٨٨ : ٩٥ (تشكيل) .

سلجمان ، برندا

- الزار فى مصر وأصوله الافريقية . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ٨٤ : ٩٤ (عقد) .

سليمان ، حسن

- مدخل الى الفن الشعبى . ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ٤٥ : ٥٢ (تشكيل) .

سليمان ، فوزى

- كتاب من تونس : الأغنية التونسية ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٠ : ١٠٤ (غن ، عرض) .

سمعان ، فوزى

- حكايات الجان ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ٨٢ : ٩٣ (حكاية - ترجمة) .

سهير فهمي

انظر

فهمي ، سهير

سويف ، د. مصطفى

- « الشخصية في الحضارة » : علم النفس والفنون الشعبية . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ٢٦ : ٣٥ (قو) .

شاتوباديا ، كمالداقي

- الحزف تعبير عن تراثنا العظيم . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ١١٣ : ١١٩ . (تشكيل) .

شاديا ، بهاتا

- الايقاع في حروف الخط العربي . ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ٩٦ : ٩٧ . (تشكيل) .

الشاروني ، صبحي

- حلمي التوني والتراث الشعبي ع ٢١ - ٨٧ - ص ١٢٢ (تشكيل) .

الشال ، محمود النبوي

- العناصر الأساسية في بنية الفنون الشعبية التشكيلية . ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٧٩ : ٨٢ (تشكيل) .
- الأسس العامة الحاكمة في تقويم الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية . ع ٢٤ - ٨٨ - ص ٥١ : ٥٦ (تشكيل) .

الشامي ، د. حسن

- نظم فهرست القصص الشعبي « الحلقة الأولى - فهرست الطراز » ٨٤ - س ٢ - ٦٩ - ص ٢٩ : ٤٠ (حكاية) .
- فهرسة القصص الشعبي : فهرست الموثيقة . ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ٨١ : ٩٠ (حكاية) .

شحاته ، حازم عبد الفتاح

- الايقاع في الموالي (مناقشة المفهوم السائد) ع ١٩ - ٨٧ - ص ٥٢ : ٥٩ . (شعر) .

شحاتة ، رضا أبو المجد

- صناعة السلال والاطباق في النسوبة . ع ٢١ - ٨٧ - ص ٨٥ - ٩٥ . (تشكيل) .

الشريف ، حسين علي

- الرمز في الفن الشعبي التشكيلي ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ٩٦ : ١٠١ . (تشكيل) .

الشريف ، عبد السلام

- زهرات الحرائية في متحف اللوفر . ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ٨٩ : ٩٥ . (تشكيل) .

- حسن عبد الرحمن : فلاح من زاوية سلطان (بقال ومقاول وقنان)
ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٦٣ : ٦٥ (تشكيل)

شعلان ، د. ابراهيم

- شرف الدين بن أسد المصرى : أديب شعبي من القرن الثامن الهجرى
ع ٢٤ - ٨٨ - ص ٩٧ : ١٠٩ (حكاية - شعر)

شكرى ، معتز

- الأمثال الشعبية لتيemor . ع ٢٤ - ٨٨ - ص ١١٥ : ١١٩ (مثل ، عرض)

الشكرى ، ابراهيم حمزة

- صناعة السفن الكويتية ع ٢٤ - ٨٨ - ص ٦٩ : ٧٣ (تشكيل)

شكرى ، د. علياء

- المفاهيم الاثنولوجية العمامة ع ١٠ - ٣ - ٦٩ - ص ١٠٧ : ١١٠
(فو ، عرض)

- عادات دورة الحياة عند بلاكمان فى كتاب « فلاحو الصعيد » ع ١٩ - ٨٧ -
ص ٢٨ : ٣٧ (عاد)

شميس ، عبد النعم

- قصة البهنيسا : اسطورة من فتح مصر ع ١ - ١ - ٦٥ - ص ٣٢ : ٣٨
(حكاية)

- الشبشبية : من نصوص الأدب الشعبى ع ١٢ - ٤ - ٧٠ - ص ٤٢ : ٤٧
(عقد)

- الرقى فى الأدب الشعبى المصرى . ع ١٥ - ٤ - ٧٠ - ص ٤٢ : ٤٨
(عقد)

- الزار مسرح غنائى عربى لم يتطور . ع ١٧ - ٥ - ٧١ - ص ٧٣ : ٨٣
(دراما - غن - عقد)

صالح ، أحمد وشدى

- اعداد فرق الفنون الشعبية واطهارها على خشبة المسرح ع ١ - ١ -
٦٥ - ص ٨٢ : ٨٧ (رقص)

- اعداد الموسيقى والغناء الشعبى للمسرح . ع ٣ - ١ - ٦٥ - ص ٨٨ :
٩٦ (موسيقى - غن)

- علم الفولكلور . ع ٦ - ٢ - ٦٨ - ص ٩٩ : ١٠٠ (فو ، ترجمة)

- ملاحظات على الأغنية الفولكلورية . ع ٩ - ٣ - ٦٩ - ص ٥٠ : ٥٧
(غن)

- مسرحة الفنون الشعبية ع ١٤ - ٤ - ٧٠ - ص ١٢ : ٢١ (دراما)

- مدارس الفولكلور . ع ٢٠ - ٨٧ - ص ١٢ : ٢٣ (فو)

- الطب الشعبى . ع ٢١ - ٨٧ - ص ٣٣ : ٤٧ (طب)

- التجميل والأزياء الشعبية ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٦٧ : ٧٨ (تشكيل)
- المسرح الشعبى ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٧ : ١٤ (دراما)
- الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك ع ٢٤ - ٨٨ - ص ٧٤ : ٨٦ (رقص - غن)
- صبرة ، زيتب عبد الفتاح
- حرفة السروجية عبر العصور ع ١٨ - ٨٧ - ص ٩٣ : ١٠٢ (تشكيل)
- صدقى ، د. عبد الرزاق
- الفنون الشعبية فى مصر والخطة المقترحة لرعايتها والنهوض بها ع ١٧ - ص ٥ - ٧١ (تشكيل)
- صفوت كمال
- انظر :
- كمال ، صفوت
- صليحة ، أحمد
- أمثال شعبية من مصر القديمة ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٥٧ : ٦٢ (مثل ، ترجمة)
- الفرغون والساحر ع ٢٥ - ٨٨ - ص ٦٩ - ٧٧ (حكاية)
- الصيد ، د. محمد محمود
- النبوة والنوبيون ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ٨٨ : ٩٩ (عاد)
- هذا الوادى الجديد .. الأرض والناس ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١٠١ : ١١٣ (عاد - تشكيل)
- طارق صالح سعيد
- انظر :
- سعيد ، طارق صالح
- طلبة ، وداد حامد
- لعب الأطفال بين الاستيراد والاستلهاام ع ١٨ - ٨٧ - ص ١١٥ : ١٢٣ (تشكيل)
- جداريات الحج ع ٢٥ - ٨٧ - ص ١٢٩ : ١٣٥ (تشكيل)
- العابدين ، د. على زين
- ملامح بعض مصاغتنا الشعبى خلال العصور ع ١٧ - ص ٥ - ٧١ (تشكيل)
- الحلى الشعبية النوبية ورموزها ع ١٨ - ٨٧ - ص ٨٨ : ٩٢ (تشكيل)
- العادلى ، صابر
- ملاحظات حول بعض الظواهر الفولكلورية بمحافظة البحيرة ع ١٢ - ص ٤ - ٧٠ (تشكيل)

عامر ، ثناء

- حكايات الفلاحين وأمثالهم . ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ١١٠ : ١١٢ (حكاية ، عرض) .
- الألعاب الشعبية بين الأصالة والتجديد . ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٠١ : ١٠٦ (رقص - عرض) .

عامر ، سوسن

- الوشم . ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ٦٢ : ٦٨ (تشكيل) .
- أفراح سيوة . ع ٢٢ - ٨٨ - ص ١٢٥ : ١٢٨ (تشكيل - عاد) .

عامر ، علي

- القصص الشعبية الأسبوعية . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ١٥ : ٢٠ (حكاية) .

عبد التواب يوسف

انظر :

يوسف ، عبد التواب

عبد الحافظ ، اسماعيل

- مهرجان جذور نوبية الثاني للفنون التشكيلية والتراث النوبى . ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١٢٤ : ١٢٥ (تشكيل ٢) .

٢٦

عبد الحكيم ، د . محمد صبحي

- سيوة : الأرض والناس . ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ١٠٢ : ١٠٧ (عقد) .
- سيناء . الأرض والناس . ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ٦٢ : ٦٩ (عاد) .

عبد الحى ، تحسين

- ألفية القاهرة ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ٩٢ : ٩٤ (تشكيل ، عرض) .
- الموسيقى الشعبية فى السويد . ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ٩٧ : ٩٩ (موسيقى) .

- رائد المعمار العربى : ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٨٦ : ٩٠ (تشكيل) .
- الماثورات الشعبية الأدبية : دراسة ميدانية فى اقليم الفيوم (حكاية - مثل - غن ، عرض) .
- الأراجوز فى اليونسكو . ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٧٩ : ٨٣ (دراما ، عرض) .

- جوميداس . ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٨٤ (موسيقى) .
- مع الفرقة القومية للفنون الشعبية . ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٧٢ : ٧٨ (رقص) .

- الجوانب الشعبية فى رقصات معهد التربية للبنات . ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ٨٦ : ٨٩ (رقص) .

- الدراما الشعبية . ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٠ : ٩٣ (دراما ، عرض)
 - مع المعرض الثانى للفنان سيد عزمى . ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٤ : ٩٥ (تشكيل)
 - الفنون الشعبية فى عصر التكنولوجيا . ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٠ - ٩٢ (فو ، عرض)
 - الحرف اليدوية وصناعاتنا الشعبية . ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٣ : ٩٤ (تشكيل ، عرض)
 - الى متى نهمل موسيقانا الشعبية ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٥ : ٩٦ (موسيقى ، عرض)
 - خواطر حول الموسيقى الشعبية . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٤ : ٩٩ (موسيقى ، عرض)
 - لقاء مع برنامج « خارج القاهرة » . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٠ : ١٠٢ (رقص)
 - لقاء مع الفنان سعد كامل . ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٧٤ : ٧٩ (تشكيل)
 - لقاء مع الدكتور عبد الرزاق صـلـدى . ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ٩٤ : ٩٨ (تشكيل)
 - حياة ساخنة . ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ٩٩ : ١٠٢ (شعر ، عرض)
 - السحر الرسمى . . . والسحر الشعبى : نظرة جديدة الى التراث السحرى فى المجتمع . ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٨٠ : ٨٢ (عقد ، عرض)
 - الفنون الشعبية فى سيناء . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ٩٦ : ٩٨ (تشكيل ، عرض)
 - معرض الفنون الشعبية . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ١٠٣ : ١٠٦ (تشكيل)
 - الزير سالم . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ٩٩ : ١٠٢ (سير - عرض)
- عبد الرحيم ، د . جمال**
- التناول المعاصر للأغاني الشعبية فى التأليف الموسيقى . ع ١٩ - ٨٧ - ص ١٠٣ : ١٠٦ (موسيقى - غن)
- عبد السلام ، محمد**
- الحسد والرقية فى المعتقد الشعبى . ع ٢٢ - ٨٨ - ص ١٠٢ : ١٠٩ (عقد)
- عبد العزيز رفعت**
- انتظر**
- رفعت ، عبد العزيز**

عبد الفنى ، يسرى

- سيرة عنتره العيسى بين الواقع والأدب الشعبي . ع ٢٢ - ٨٨ - ص ١١٠ : ١١٦ (سير) .

عبد الفتاح ، انتصار

- الدربة : دراسة الآلات الشعبية المصرية . ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٩٢ : ١٠١ (موسيقى) .

عبد الفتاح ، محمد عبد الوهاب

- الألحان الشعبية وتربية الطفل موسيقيا . ع ٢٠ - ٨٧ - ص ٦٦ : ٧٨ (موسيقى) .

- الفنان الأستاذ جمال عبد الرحيم رائد مدرسة استلهم عناصر الفولكلور المصرى فى الموسيقى العربية . ع ٢٥ - ٨٨ - ص ٩٧ : ١٠٦ (موسيقى) .

عبد اللطيف ، محمد فهمى

- اليمن فى قصصنا الشعبى ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ٣٩ : ٤٥ (حكاية) .
- الحدوتة والحكاية فى التراث الشعبى . ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ٧٥ : ٨٠ (حكاية) .

- كلام عن الحدوتة والحكاية . ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٤٢ : ٤٥ (حكاية)

عبد الهادى ، مها محمد

- معرض الأعمال الفنية الخاصة بواحة سيوة « أمون المصرية » ، ع ١٩ - ٨٧ - ص ١٣٠ : ١٣٣ (تشكيل) .

عثمان ، أحمد

- فى عادات وتقاليد الاغريق . ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ٤٣ : ٥٠ (عاد) .

عثمان ، د . شوقي عبد القوى

- الطفل واحتفالات مصر وأعيادها قبل الحكم العثمانى . ع ١٨ - ٨٧ - ص ١٠٣ : ١١٤ (عاد) .

- السقامون . ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٢٨ : ٣٥ (عاد) .

عدلى محمد ابراهيم

انظر :

ابراهيم ، عدلى محمد

عز مى ، السيد

- الشعبية فى أعمال كمال خليفة . ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ١١٦ : ١٢٠ (تشكيل) .

عصفور ، د . جابر

- الخيال البدائى ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ٧٠ - ص ٧٣ : ٨٩ (غن - عقد) .

عصمت أحمد عوض

انظر :

عوض ، عصمت أحمد

علاء الدين وحيد

انظر :

وحيد ، علاء الدين

العلمي ، عادل

– احياء دراما الأراجور • ع ٢٤ – ٨٨ – ص ٩٢ : ٩٦ (دراما) •

عمر عثمان خضر

انظر :

خضر ، عمر عثمان

العنتيل ، فوزي

– مقدمة في تاريخ الفولكلور • ع ١ – س ١ – ٦٥ – ص ٥٦ : ٩١ (فو) •

– الأغنية الشعبية والأغنية الدارجة • ع ٥ – س ٢ – ٦٨ – ص ٣٧ : ٤٢

(غن) •

– قضية انتشار التراث الشعبي ودور حملة التراث • ع ٦ – س ٢ – ٦٨ –

ص ٩ : ١٤ (فو) •

– المجريون في النوبة • ع ٧ – س ٢ – ٦٨ – ص ٣٨ : ٤٢ (عاد ، ترجمة) •

– لمحات في حياة القاهرة الشعبية بين المقريري وادوارد لين • ع ٩ – س ٣

– ٦٩ – ص ٢٤ : ٣٢ (عاد – عقد) •

– السيف في المعتقدات الشعبية • ع ١٠ – س ٣ – ٦٩ – ص ٦٠ : ٦٨

(عقد) •

– حكايات الحيوان وتطورها • ع ١١ – س ٣ – ٦٩ – ص ١٣ : ١٨

(حكاية) •

– بريم التونسي ومكانته في تراثنا الشعبي • ع ١٢ – س ٤ – ٧٠ –

ص ٣٢ : ٤١ (شعر) •

– عادات الزواج وموروثات الشعائر القديمة • ع ١٤ – س ٤ – ٧٠ –

ص ٣٨ : ٤٨ (عاد – عقد) •

– التغير الثقافي وأثره في تطور المجتمعات الشعبية • ع ١٦ – س ٤ – ٧١ –

ص ١٨ : ٢٥ (فو – عاد) •

عوض ، عصمت أحمد

– خراط الخشب • ع ١٩ – ٨٧ – ص ٧٦ : ٨٨ (تشكيل) •

عيد ، عبد الفتاح

– الآثار والفنون الشعبية في اليمن • ع ٥ – س ٢ – ٦٨ – ص ٤٨ : ١٦١

(تشكيل) •

عيد ، محمد السيد

– سيرة الشيخ نور الدين بين السيرة والأسطورة والملحمة • ع ٢١ – ٨٧ –

ص ٩٦ : ١٠٨ (سير) •

غريب ، غريب محمد

- حول قصة حمزة البهلوان . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٢٠ : ١٢٥ (سير)

فارجياس ، لاجوس

- أصول الموسيقى الشعبية المجرية . ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٦٨ : ٧٣ (موسيقى)

فتحي ، د. حسن

- المعهد العالي للأنثروبولوجيا الاجتماعية والفنون الشعبية . ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٨ : ١٥ (فو)

الفحام ، ابراهيم محمد

- ابن عروس والطريقة العروسية . ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٦٤ : ٧٢ (شعر)

- رموز الرسم عند البدو . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ٦٥ : ٧٢ (تشكيل - عاد)

فخري ، د. أحمد

- سيرة التاريخ والآثار . ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ١٠٧ : ١١٥ (تشكيل)

- سيرة تاريخها وآثارها . ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ٧٠ : ٧٧ (تشكيل)

فراج ، محمد عبد الحميد

- المقاومة في الفولكلور الفيتنامي . ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٩٩ : ١٠٣ (حكاية)

فريد ، مجدى

- تدوين الرقص . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ٣٢ : ٤١ (رقص)

فريز ، جان دى

- حكايات الجان . ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ٨٢ : ٩٣ (حكاية)

فكرى منير

انظر

منير ، فكرى

فهمى ، سهر

- مورفولوجيا الحكاية . ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٦٠ : ٦٦ (حكاية ، ترجمة)

فؤاد حسنين على

انظر :

حسين ، فؤاد على

فؤاد ، د. نعمات احمد

– النيل فى الادب الشعبى . ع ١ – س ١ – ٦٥ – ص ٢٤ : ٣١ (أدب) .

فورود ، استيفان

– المجريون فى النوبة . ع ٧ – س ٢ – ٦٨ – ص ٣٨ : ٤٢ (عاد) .

فوزى سليمان

انظر :

سليمان ، فوزى

قاسم ، د. قاسم عبده

– الشخصيات التاريخية فى سيرة الظاهر بيبرس . ع ١٨ – ٨٧ – ص ٢١ : ٣٥ (سير) .

– نهر النيل فى الاساطير العربية . ع ٢١ – ٨٧ – ص ٥٧ : ٦٧ (سطر) .

– الادب الشعبى والحياة الفكرية للشعب ع ٢٤ – ٨٨ – ص ١٦ : ٢٤ (أدب – سير) .

القلماوى ، د. سهر

– الادب الشعبى بين المحلية والعالمية . ع ١ – س ١ – ٦٥ – ص ١١ : ١٦ (فو – أدب) .

قنديل ، ماجدة احمد

– دراسة المدائح النبوية . ع ٢٥ – ٨٨ – ص ٤٠ : ٤٤ (موسيقى) .

كراب ، الكسندر هجرتى

– علم الفولكلور . ع ٦ – س ٢ – ٦٨ – ص ٩٩ : ١٠٠ (فو) .

الكعك ، عثمان

– الدراسات الفولكلورية بالمغرب . ع ٥ – س ٢ – ٦٨ – ص ٢٦ : ٣٦ (فو) .

كمال الدين حسين

انظر :

حسين ، كمال الدين

كمال ، صفوت

– افراح النوبة . ع ١ – س ١ – ٦٥ – ص ١٠٠ : ١٢٤ (عاد – شعر) .

– الحكاية الشعبية وأهمية دراستها . ع ٢ – س ١ – ٦٥ – ص ٣٨ : ٤٨ (حكاية) .

– جمع العناصر الشعبية . ع ٦ – س ٢ – ٦٨ – ص ٨٥ : ٩٢ (فو) .

– الماثورات الشعبية علم وفن . ع ٨ – س ٢ – ٦٩ – ص ٨ : ١٨ (فو) .

– الزواج ومناهج دراسته كظاهرة فولكلورية . ع ١١ – س ٣ – ٦٩ – ص ١٩ : ٢٥ (عاد) .

- استلهم عناصر من الفولكلور . ع ١٨ - ٨٧ - ص ١١ : ٢٠ (فر) .
- استبيان العمل الميداني (الأزياء الشعبية) . ع ١٩ - ٨٧ - ص ٤٧ : ٥١ (تشكيل) .
- العمل كقيمة انسانية في الأمثال الشعبية المصرية . ع ٢١ - ٨٧ - ص ٤٨ : ٥٧ (مثل) .
- استبيان العمل الميداني (الفخار) . ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٦٦ : ٧٢ (تشكيل) .
- الفنون الشعبية في جنوب سيناء . ع ٢٤ - ٨٨ - ص ١٢٥ : ١٢٧ (فر) .
- الحكايات الشعبية في مجال أدب الأطفال . ع ٢٥ - ٨٨ - ص ٧٨ : ٩١ (حكاية) .

الكنيسي ، حمادى

- مختارات من محلات شاهد : ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ١٠٧ : ١١٠ (شعر ، عرض) .
- العادات والتقاليد العامة في سامراء . ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٦ : ٩٩ (عاد ، عرض) .

نويد ، البرت لانكستر

- الموسيقى الشعبية . ع ٨ - س ٣ - ٦٩ - ص ٧٩ : ٨٥ (موسيقى) .

ليلاتا تاجا ، سريماتى

- من الفنون الشعبية في الصين : الموسيقى والغناء والرقص . ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٩٨ : ١٠١ (رقص - غن) .

ماهر صالح محمد

انظر :

محمد ، ماهر صالح

المحبر

- ملحمة أسوان . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ٤٢ : ٥٦ (سير) .

معزز ، د . جمال

- التصوير الشعبى والحرف . ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ٨ : ١٢ (تشكيل) .

محمد أحمد يوسف

انظر :

يوسف ، محمد أحمد

د . محمد حسن خليفة

انظر :

خليفة ، د . محمد حسن

محمد عبد السلام

انظر :

عبد السلام ، محمد

محمد عبد الوهاب عبد الفتاح

انظر :

عبد الفتاح ، محمد عبد الوهاب

محمد فكرى أنور

انظر :

أنور ، محمد فكرى

محمد . ماهر صالح

- الفروسيه ورقص الخيل . ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ٦٨ : ٨١ (رقص) .

- ألعاب الأطفال واغانيهم . ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٥٤ : ٦٩

(رقص - غن) .

المرزوقى ، محمد

- الشعر الشعبى فى تونس . ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ١٧ : ٢٩ (شعر) .

- الغزل فى الشعر الشعبى التونسى . ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ١١٤ : ١٢٦

(شعر) .

مرسى ، د . أحمد على

- الأمثال البغدادية ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٤٠ : ١٤٢ (مثل ، عرض) .

- قدماء الانجليز وملحمة بيولف . ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٤٣ : ١٤٦

(سير ، عرض) .

- حمزة العرب . ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٨ : ١٤٠ (حكاية ، عرض) .

- معجم اللغة العامية البغدادية . ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ١٤٣ : ١٤٦

(أدب ، عرض) .

- الفولكلور ما هو . ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٨ : ١٤٢ (فو ، عرض) .

- من الشعر العامى « المذيل » . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٢ : ١٣٣

(شعر ، عرض) .

- الأصالة فى الشعر الشعبى العراقى . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٤ : ١٣٥

(شعر ، عرض) .

- الأمثال فى قلب الجزيرة العربية . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٠ : ١٣٢

(مثل ، عرض) .

- ألوان من الفن الشعبى ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٩٠ : ٩٢ (حكاية -

غن ، عرض) .

- مباحثات فى الأدب الشعبى . ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٨٨ : ٩٠ (أدب ،

عرض) .

- خيال الظل . ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٨٤ : ٨٧ (دراما ، عرض) .

- المأثورات الشعبية والالهام الفنى . ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٢٢ : ٢٩

(شعر) .

- الأغنية الشعبية موسيقاها وعلاقتها بالكلمات . ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - (غن)

- أضواء على السير الشعبي . ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٢ : ١٠٧ (سير ، عرض) .
- الايمان البغدادية . ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٧ : ١١٠ (عاد ، عرض) .
- المدخل الى علم الفولكلور . ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ١١٠ : ١١٢ (فو ، عرض) .
- دراسات في التراث الشعبي في مصر ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٨ : ٢٧ (غن ، عرض) .
- الحكاية الشعبية . ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ٩٨ : ١٠٢ (حكاية ، عرض) .
- ألف ليلة ولييلة . ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٣ : ١٠٥ (حكاية ، عرض) .
- مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي . ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٦ : ١٠٩ (فو ، عرض) .
- الفولكلور في بغداد . ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ٩٥ : ٩٨ (فو ، عرض) .
- الالعاب الشعبية لصبيان سامراء . ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ٩٨ : ١٠٠ (رقص ، عرض) .
- القاهرة في الأغنية الشعبية ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٨ : ٢٣ (غن) .
- الأساطير والحكايات الشعبية . ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٥١ : ٥٩ (سطر ، ترجمة) .
- الفولكلور وثقافة المجتمع (١) ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٤٢ : ٥٠ (فو) .
- الفولكلور وثقافة المجتمع (٢) ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ٥ : ١١ (فو) .
- الفولكلور وثقافة المجتمع (٣) ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٣٤ : ٤١ (فو) .
- الماثورات الشعبية في القيوم . ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ٣٢ : ٤٤ (فو) .
- الزمان والانسان في الأدب الشعبي المصري . ع ١٨ - ٨٧ - ص ٦٧ : ٨٧ (أدب) .
- حول الماثورات الشعبية : قضية للمناقشة . ع ١٩ - ٨٧ - ص ١٠ : ١٦ (فو) .

الأدب الشعبي العربي : المصطلح

- الى خلف مامتش . ع ٢٥ - ٨٨ - ص ١٢ : ٢٢ (سير) .

مروان ، د. منيرة عبد النعم

- الموت في الفكر الافريقي . ع ٢٥ - ٨٨ - ص ٤٥ : ٥٢ (فو) .

الزوغى ، عمر بلعيد

- غروب الريف : بحث عن بعض مظاهر الفولكلور في الجمهورية العربية الليبية . ع ١٧ - ٧١ - ص ٥٨ : ٦٤ (عاد ، غن) .

مصطفى ابراهيم حسنين

انظر :

حسنين ، مصطفى ابراهيم

مصطفى شعبان جاد

انظر :

جاد ، مصطفى شعبان

مطر ، انور عبد العزيز

- المعرض السنوى الحادى عشر للجمعية المصريه للفنون الشعبية . ع ١٩ - ٨٧ - ص ١٢٧ (تشكيل) .

منير ، فكرى

- متحف الفنون الشعبية ببوخارست . ع ٦ - س ٢ - ٦٨ - ص ١١٣ : ١١٦ (تشكيل) .

- اخبار الفنون الشعبية ، اول جمعية للتراث الشعبى . ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ١١٠ : ١١٤ (حكاية - موسيقى ، عرض) .

مها عبد الهادى

انظر :

عبد الهادى ، مها محمد

مها ، د . غراء

- حول اصل وانتشار الحكاية الشعبية . ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٣٦ : ٤٧ (حكاية) .

موسى ، شمس الدين

- اسبوع كبير للفن الشعبى ببغداد . ع ٢٠ - ٨٧ - ص ١٢٣ : ١٢٥ (فو ، عرض) .

د . نبيلة ابراهيم سالم

انظر :

سالم ، د . نبيلة

نجم ، د . اسماعيل طه

- التيمة الشعبية فى بينالى الاسكندرية . ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٨٣ : ٨٦ (تشكيل) .

نجم ، منى

- استلهام التراث الشعبى فى الفن المصرى المعاصر . ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١٢٢ : ١٢٣ (تشكيل) .

- التراث الشعبى فى ثقافة الطفل . ع ٢٤ - ٨٨ - ص ١٢٨ : ١٣٠ (تشكيل - حكاية - موسيقى ، عرض) .

نجيب ، سمير

- الموسيقى الشعبية ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ٧٦ : ٨١ (موسيقى) .
- أغاني سيوة : ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ١١٦ : ١٢٧ (غن - رقص) .

ندا ، عادل

– الجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية . ع ١٩ – ٨٧ – ص ١٢٧ : ١٢٩
(فو) .

– الجمعية الأهلية للفنون الجميلة . ع ٢٠ – ٨٧ – ص ١٢٠ (تشكيل) .
– مفهوم الصبر في المأثورات الشعبية المصرية . ع ٢٢ – ٨٨ – ص ٤٩ : ٥٩
(حكاية – غن) .

النشمار ، د . على سامي

– من الفن الشعبي الصوفي : الغناء والسماع عند أبي الحسن الششتري .
ع ٢ – س ١ – ٦٥ – ص ٩ : ١٦ (غن – شعر) .

د . نصر أبوزيد

انظر :

أبوزيد ، د . نصر

نظير ، وليم

– الفنون الشعبية عند قدماء المصريين . ع ١٦ – س ٤ – ٧١ – ص ٥٩ : ٦٧
(تشكيل) .

هلال ، محمد حسين

– مؤتمر ثقافة وفنون البوادي المصرية بالعريش . ع ١٨ – ٨٧ –
ص ١٢٤ : ١٢٩ (فو ، عرض) .

– أمسية الغناء الشعبي المصري (فن الموال) . ع ١٩ – ٨٧ – ص ١٢٠ : ١٢٦
(غن ، عرض) .

– المؤتمر الأول للتنمية الثقافية في القرية المصرية . ع ١٩ – ٨٧ –
ص ١٢٩ : ١٣٠ (فو ، عرض) .

– حكاية بنت الصياد . ع ٢٠ – ٨٧ – ص ٤٥ : ٦٦ (حكاية) .

– الأسبوع الثقافي الهندي . ع ٢٠ – ٨٧ – ص ١٢١ : ١٢٢ (فو ، عرض)

– العمارة الشعبية في أعالي الصعيد . ع ٢١ – ٨٧ – ص ١٠٩ : ١١١
(تشكيل ، عرض) .

– الفن التركي . ع ٢١ – ٨٧ – ص ١١٢ : ١١٦ (تشكيل ، عرض) .

هلمر ، برنهارت

– من روائع السير الشعبية : سيرة عنتره . ع ١٠ – س ٣ – ٦٩ –
ص ٣١ : ٣٦ (سير) .

وحيد ، علاء الدين

– هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف . ع ٢٠ – ٨٧ – ص ١٠٨ : ١١٢
(فكاهة ، عرض) .

– عالم الأدب الشعبي العجيب . ع ٢٣ – ٨٨ – ص ١١١ : ١١٤ (أدب ،
عرض) .

وداد حامد طلبة

انظر :

طلبة ، وداد حامد

وهبة ، أميل عازر

- اسطوانتان للموسيقى والأغاني الشعبية المصرية . ع ٦ - س ٢ - ٦٨ -
ص ١٠٥ : ١١٢ (موسيقى - غن) .

- اسطوانتان للموسيقى والأغاني الشعبية المصرية . ع ٧ - س ٢ - ٦٨ -
ص ١١٥ : ١١٨ (موسيقى) .

وهبة ، د. غبريال

- الرقص الشعبي الصيني . ع ٢٠ - ٨٧ - ص ٧٩ : ٨٧ (رقص) .
- فن الأكروبات الشعبي في الصين . ع ٢٤ - ٨٨ - ص ٨٧ : ٩١ (رقص) .

وهبة ، د. مجدى

- القصص الشعبية الآسيوية . ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ١٥ : ٢٠
(حكاية ، ترجمة) .

وهبة ، نبيلة

- أغانينا الشعبية في الضفة الغربية من الاردن . ع ١١ - س ٣ - ٦٩ -
ص ٨٥ : ٨٧ (غن ، عرض) .

- التراث الشعبى المتناقل : نشرة فرتز هاركورت ، كاريل بيترز ، روبرت
فيلدهاير « جوتنجن ١٩٦٨ » ، ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٨٨ : ٩٠
(حكاية ، عرض) .

يسرى عبد الغنى

انظر :

عبد الغنى ، يسرى

يوسف ، جودت عبد الحميد

- الوحدات الزخرفية الشعبية في النوبة ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٢٩ : ١٣٢
(تشكيل) .

- أدندان مدينية النحت البارز . ع ٦ - س ٢ - ٦٨ - ص ٥٥ : ٦٠
(تشكيل) .

- دراسات تشكيلية شعبية في بلاد النوبة : ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ٨٠ : ٨٤
(تشكيل) .

- مشروع انشاء بيت للفنون الشعبية في مرسى مطروح ع ٩ - س ٢ - ٦٩ -
ص ١١٣ (فو) .

- قارة أم صغير . ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ١١١ : ١١٤ (تشكيل) .

- الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة بين التسجيل والاستلهام .
ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ٦٨ : ٨١ (تشكيل) .

يوسف ، عبد التواب

- الأطفال والأدب الشعبي . ع ٢٢ - ٨٨ - ص ١٧ : ٢٣ (حكاية) .
- الأدب الشعبي في مصر التليفزيون والفضاء : هل يتقبله الأطفال ويقبلون عليه . ع ١٤ - ٨٨ - ص ٢٥ : ٣١ (حكاية) .

يوسف ، محمد أحمد

- صور عراقية ملونة . ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٣ : ١٠٤ (شعر) .
- عرض () .

يونس ، د. عبد الحميد

- المأثورات الشعبية : طابعها القومي والانسان ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ٦ : ١٠ (فو) .
- ملحمة بورسعيد ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ٤٦ : ٥٥ (سير) .
- الملحمة العربية الجديدة . ع ٢٤ - س ١ - ٦٥ - ص ٣ : ٦ (سير) .
- البطولة في الأدب الشعبي . ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ٩ : ١٣ (سير) .
- الفنون الشعبية بين الارتجال والتخطيط . ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٤ : ٧ (فو) .
- المأثورات الشعبية في خطة وزارة الثقافة . ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ٣ : ١١ (فو) .
- الفولكلور بين العلم والتكنولوجيا ع ٦ - س ٢ - ٦٨ - ص ٣ : ٨ (فو) .
- التراث الشعبي وكيف نعمل على صيانه . ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ٣ : ٨ (فو) .
- مسرح الفولكلور ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ٣ : ٧ (دراما) .
- ابن البلد شخصيته وأخلاقياته في الحكاية الشعبية . ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ٣ : ٧ (حكاية) .
- القمر في أساطير الشعوب . ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٣ : ٧ (سطر) .
- جحا شخصية عالمية . ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٣ : ٥ (فكاهة - حكاية) .
- دفاع عن الفولكلور . ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ٣ : ٨ (فو) .
- معهد الفنون الشعبية مشروع جدير بالتنفيذ . ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٣ : ٨ (فو) .
- العادات والتقاليد الشعبية . ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٧ (عاد ، عرض) .
- التراث الشعبي وأدب الأطفال . ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ٥ : ١١ (فو) .
- الفولكلور بين الأصالة والانتحال ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٣ : ٧ (فو) .

– مناهج تحقيق التراث الشعبي ونشره . ع ١٦ – س ٤ – ٧١ – ص ٣ : ٧
(فو) .

– الدستور الدائم والتراث الشعبي . ع ١٧ – س ٥ – ٧١ – ص ٣ : ٦
(فو) .

– مجلتنا تعود . ع ١٨ – ٨٧ – ص ٤ : ٥ .

– الفولكلور الأمريكي بين الهجرة والاستقرار . ع ٢٠ – ٨٧ – ص ١٠٤ : ١٠٧
(فو ، عرض) .

– سعد الحادم ودوره فى الفنون الشعبية التشكيلية . ع ٢١ – ٨٧ –
ص ١٠ : ١٤ (تشكيل ، عرض) .

– الدراما الشعبية . ع ٢٥ – ٨٨ – ص ٨ : ١١ (دراما) .

مقالات بدون توقيع :

– المصادر التاريخية للدمى المتحركة ع ٤ – س ١ – ٦٧ – ص ٧٠ : ٧٩
(تشكيل) .

– من وحى ألف ليلة وليلة . ع ٦ – س ٢ – ٦٨ – ص ١٠١ : ١٠٢
(حكاية ، عرض) .

– ملحمة جليجامش . ع ٦ – س ٢ – ٦٨ – ص ١٠٣ : ١٠٤ (سير ، عرض) .

– نصوص شعبية : حنون الحجاج . ع ٨ – س ٢ – ٦٩ – ص ٨٦ : ٨٨
(غن) .

– السجاد اليدوى . ع ٢١ – ٨٧ – ص ١٢١ (تشكيل) .

مقالات بتوقيع الحروف الأولى :

أ.ح – معرض الفنان الدكتور سليمان محمود . ع ٢٤ – ٨٨ – ص ١٣٣ :
١٣٧ (تشكيل) .

ه.ج – معرض الفنانة سلمى عبد العزيز : تأملات العقل فى المكان . ع ٢٥ –
٨٨ – ص ١٢١ : ١٢٢ (تشكيل) .

ه.ج – معرض الفنان سامى على حسن : التعبير الفنى عندما يكون شعبيا
يكون صادقا . ع ٢٥ – ٨٨ – ص ١٢٣ : ١٢٤ (تشكيل) .

ه.ج – معرض الفنانة سوسن أبو النجما . ع ٢٥ – ٨٨ – ص ١٢٥ :
(تشكيل) .

أ.ج – معرض الفنون التراثية فى المغرب . ع ٢٥ – ٨٨ – ص ١٣٤ : ١٣٦
(تشكيل) .

فهرس بأسماء الكتب والمجلات التي عرضت بالمجلة
من العدد (السنة ١٩٦٥ إلى العدد ٢٥ لسنة ١٩٨٨

- ١ - أحلام في النهار : قصص أسطوري عربي - د. ميشيل سليمان .
ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٥ : ٩٦ (عرض : تحسين عبد الحى ،
حكاية) .
- ٢ - الأدب الشعبي في تونس - محمد المرزوقي .
ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٨ : ١٠٢ (عرض : محمد فكرى أنور ، أدب)
- ٣ - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - د. نبيلة إبراهيم
ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٩٨ : ١٠٠ (عرض : حسن توفيق ، أدب)
- ٤ - الأصالة في الشعر الشعبي العراقي - جميل الخبوري .
ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٢ : ١٣٥ (عرض : د. أحمد مرسى ، شعر)
- ٥ - أضواء على السير الشعبية - فاروق -ورشيد .
ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٢ : ١٠٧ (عرض : د. أحمد مرسى ، سير)
- ٦ - الأغاني التونسية - صادق الرزقى .
ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٠ : ١٠٤ (عرض : فوزى سليمان ، غن)
- ٧ - أغاني شعبية مصرية جمعت من مصر العليا بين عامى ١٩١٠ : ١٩١٤ -
جاستون ماسبيرو .
ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٨ : ٢٧ (عرض : د. أحمد مرسى ، غن)
- ٨ - أغاني الشعبية فى الضفة الغربية من الاردن - نمر سرحان .
ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٨٠ : ٨٧ (عرض : نبيلة وهبة ، غن)
- ٩ - الأغنية الشعبية - د. أحمد على مرسى .
ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ١١٠ : ١٣ (عرض : حسن توفيق ، غن)
- ١٠ - الألحان الشعبية لصبيان سامراء - ابراهيم السامرائي .
ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ٩٨ : ١٠٠ (عرض : د. أحمد مرسى ، رقص)
- ١١ - ألف ليلة وليلة - أحمد رشدى صالح .
ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٣ : ١٠٥ (عرض : أحمد مرسى ، حكاية)
- ١٢ - ألوان من الفن الشعبي - مجموعة من الشعراء .
ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٨٣ (عرض : تحسين عبد الحى ، شعر)

- ١٣ - ألوان من الفن الشعبي - محمد فهمي عبد اللطيف .
ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٩٠ : ٩٢ (عرض : د . أحمد مرسى (حكاية - شن)
- ١٤ - الأمثال الشعبية البغدادية - جلال الحنفي .
ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٤٠ - ١٤٢ (عرض : د . أحمد مرسى ، مثل)
- ١٥ - الأمثال العامة - أحمد تيمور .
ع ٢٤ - ٨٨ - ص ١١٥ : ١١٩ (عرض : معتز شكرى ، مثل)
- ١٦ - الأمثال في قلب الجزيرة العربية - عبد الكريم الجهيمن .
ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٠ : ١٣٢ (عرض : د . أحمد مرسى ، مثل)
- ١٧ - الأمثال الكويتية المقارنة - صفوت كمال ، أحمد البشر الرومي .
ع ٤ - ٨٨ - ص ١٢٠ : ١٢٤ (عرض : عبد العزيز رفعت ، مثل)
- ١٨ - الأيمان البغدادية - جلال الحنفي .
ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٧ : ١١٠ (عرض : د . أحمد مرسى ، عاد)
- ١٩ - التراث الشعبي المتناقل - مجموعة من الباحثين الغربيين .
ع ١١ - س ٣ - ٦٩ - ص ٨٨ - ٩٠ (عرض : نبيلة وهبة ، حكاية)
- ٢٠ - الحكاية والأمثال - أحمد رشدي صالح .
ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ١١٠ : ١١٢ (عرض : ثناء عامر ، حكاية)
- ٢١ - الحكاية الشعبية - د . عبد الحميد يونس .
ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ٩٨ : ١٠٢ (عرض : د . أحمد مرسى ، حكاية)
- ٢٢ - الحكاية الشعبية في المجتمع الأفريقي - و . ف . بورتون .
ع ١٦ - س ٤ - ٧١ - ص ١٠٣ - ١٠٩ (عرض : عبد الواحد الامبابي ، حكاية)
- ٢٣ - حمزة العرب - عباس خضر .
ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٨ : ١٤٠ (عرض : د . أحمد مرسى ، حكاية)
- ٢٤ - الحيوان في الشعر البدوي في مصر (رسالة دكتوراه) - صلاح الراوى .
ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١١٥ : ١١٨ (عرض : قطب بسيوني ، شعر)
- ٢٥ - خيال الظل - د . عبد الحميد يونس .
ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٨٤ : ٨٧ (عرض : د . أحمد مرسى ، دراما)
- ٢٦ - الذئب في حياتنا وتراثنا - عبد القادر عياش .
ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٣ - ١٠٧ (عرض : حسن توفيق ، عقد - حكاية)
- ٢٧ - الزير سالم (رسالة ماجستير) - لطفى حسين سليم .
ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ٩٩ : ١٠٢ (عرض : تخسين عبد الحى ، سير)

- ٢٨ - صور عراقية ملونة - منصور الحلبي .
ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٣ : ١٠٤ (عرض : محمد أحمد يوسف ، شعر)
- ٢٩ - العادات والتقاليد الشعبية - د. محمد الجوهري ، عبد الحميد حواس ،
د. علياء شكرى .
ع ١٣ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٧ (عرض : د. عبد الحميد يونس ، عاد)
- ٣٠ - العادات والتقاليد العامة في سامراء - يونس الشيخ إبراهيم السامرائي .
ع ١٢ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٦ : ٩٩ (عرض : حمدي الكنيسي ، عاد)
- ٣١ - عالم الأدب الشعبي العجيب - فاروق خورشيد .
ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١١١ : ١١٤ (عرض : علاء الدين وحيد ، أدب)
ع ١٤ - س ٤ - ٧٠ - ص ١٠٨ : ١١٢ (عرض : فؤاد بدوي ، عاد - تشكيل)
- ٣٢ - عروسة المولد - عبد الغنى النبوي الشال .
- ٣٣ - فلاحو الصعيد : حياتهم الدينية والاجتماعية والصناعية المعاصرة مع اشارة
الى رواسب العصور القديمة - وينفريد بلاكمبان . ع ١٩ - ٨٧ -
ص ٢٨ : ٣٧ (عرض : د. علياء شكرى ، عاد)
- ٣٤ - فلسفة المثل الشعبي - محمد إبراهيم أبو سنة .
ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ١٠٥ : ١٠٧ (عرض : فائقة حنين ، مثل)
- ٣٥ - فن زنوج الغابة - د. فيليب دارك .
ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٨٦ : ٩١ (عرض : عبد الواحد الامباري ،
تشكيل - موسيقى)
- ٣٦ - الفولكلور الأميركي - تريستردام يوتر كوفن ، ترجمة د. نظمي لوقا .
ع ٢٠ - ٨٧ - ص ١٠٤ : ١٠٧ (عرض : د. عبد الحميد يونس ، فو)
- ٣٧ - الفولكلور الشعري الروسي - سيرجي فيدوروفيتش بارانوف .
ع ١٥ - س ٤ - ٧٠ - ص ٩٢ : ٩٨ (عرض : مصطفى حمزة ، شمس
عاد - دراما)
- ٣٨ - الفولكلور في بغداد - محمود العبطة .
ع ٨ - س ٢ - ٦٩ - ص ٨٥ : ٩٨ (عرض : د. أحمد مرسى ، فو)
- ٣٩ - الفولكلور ما هو ؟ - فوزي العنتل .
ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ١٣٨ : ١٤٢ (عرض : د. أحمد مرسى ، فو)
- ٤٠ - الفولكلور المصري - هانز فينكلر .
ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٣٧ : ٥٠ (عرض : د. محمود الجوهري ، فو)

- ٤١ - القاهرة فى الف عام - اصدار المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر .
ع ٩ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٠٠ : ١٠٣ (عرض : عبد الفتاح الديدى ،
تشكيل) .
- ٤٢ - قدماء الانجليز وملحمة بيولف - د . مجدى وهبة .
ع ١ - س ١ - ٦٥ - ص ١٤٣ : ١٤٦ (عرض : أحمد مرسى ، سير)
- ٤٣ - القصص الشعبى فى السودان - د . عز الدين اسماعيل .
ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ١١١ : ١١٢ (عرض : حسن توفيق ، حكاية)
- ٤٤ - كشف الكروب فى معرفة الحروب (مخطوطة) - موسى بن محمد اليوسفى .
ع ٢٤ - ٨٨ - ص ١١٠ : ١١٤ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، عاد)
- ٤٥ - اللبانية - آن هاشتسون .
ع ٢٠ - ٨٧ - ص ١١٣ : ١١٦ (عرض : اسماعيل جبر ، تشكيل)
- ٤٦ - المأثورات الشعبية الأدبية : دراسة ميدانية فى اقليم الفيوم (رسالة دكتوراه) -
د . أحمد مرسى . ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ٩٤ : ٩٧ (عرض : تحسين
عبد الحى ، فو) .
- ٤٧ - مباحثات فى الأدب الشعبى - عامر رشيد السامرائى .
ع ٤ - س ١ - ٦٧ - ص ٨٨ : ٩٠ (عرض : د . أحمد مرسى ، أدب)
- ٤٨ - مختارات من محلات شاهد - محمد المرزوقى .
ع ١٧ - س ٥ - ٧١ - ص ١٠٧ : ١١٠ (عرض : حمدى الكنيسى ، شعر)
- ٤٩ - المدخل الى علم الفولكلور - عثمان الكعاك .
ع ٥ - س ٢ - ٦٨ - ص ١١٠ : ١١٢ (عرض : د . أحمد مرسى ، فو)
- ٥٠ - مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى - صفوت كمال .
ع ٧ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٦ : ١٠٩ (عرض : أحمد مرسى ، فو)
- ٥١ - معاناة وارث - أحمد عبد الرحيم .
ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١٠٤ : ١١٠ (عرض : عدلى ابراهيم ، حكاية)
- ٥٢ - معجم اللغة العامية البغدادية - جلال الحنفى .
ع ٢ - س ١ - ٦٥ - ص ١٤٣ : ١٤٦ (عرض : د . أحمد مرسى ، أدب)
- ٥٣ - المفاهيم الاثنولوجية العامة - ايكه هولتكرانس .
ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٠٧ : ١١٠ (عرض : د . علياء شكرى ، فو)
- ٥٤ - ملحمة جلجامش - طه باقر .
ع ٦ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠٣ : ١٠٤ (سير) - بدون كاتب

- ٥٥ - من الشعر الشعبي « المذيل » - هاشم محمد الرجب .
ع ٣ - س ١ - ٦٥ - ص ١٢٣ : ١٣٣ (عرض : د . أحمد مرسى ، شعر)
- ٥٦ - من وحي ألف ليلة وليلة - فاروق سعد .
ع ٦ - س ٢ - ٦٨ - ص ١٠١ : ١٠٢ (حكاية) - بدون كاتب .
- ٥٧ - المهارات والألعاب الشعبية - أحمد الصباحي .
ع ١٠ - س ٣ - ٦٩ - ص ١٠١ : ١٠٦ (عرض : ثناء عامر ، رقص)
- ٥٨ - هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف - طاهر أبو فاشا .
ع ٢٠ - ٨٧ - ص ١٠٨ : ١١٢ (عرض : علاء الدين وحيد ، فكاهة)
- ٥٩ - الوقوع في دائرة السحر : ألف ليلة وليسلة في نظرية الأدب الانجليزي -
د . محسن جسيم الموسوي .
ع ٢٢ - ٨٨ - ص ١١٧ : ١٢١ (عرض : عبد العزيز رفعت ، حكاية) .

meaning and the importance of the "journey" in the Arabic-Islamic heritage. He offers an analysis of the motives for going on journeys done by Arabs and Moslems during the period from the 8th century until the eleventh century A.D.

It is the author's aim to reveal the variety and richness in subjects concerning travelling. This in turn was reflected on travel literature, making it an ethnographic source of great importance, related to the folk heritage.

Another review is that presented by Mr Ramzy Mohammed Gom'a of the book entitled *"The Anthropology of Dance"* by its author Anya Peterson-Royce. The book is a scientific study dealing with dance strict methodological tools in a scientific frame. In this book author presents a deep study of dance being one of the oldest esthetical and expressive arts. According to her, dance is an expression, by means of movement, of a group's reaction to the important elements in the cycle of life. It is also one of the main practices of man from the dawn of history. Thus, dance is an expression of life and its progression.

The book gives importance to the cultural introduction to dance from the anthropological point of view.

Next, the *"Folklore Magazine Tour"* covers the artistic and intellectual activities. Mrs Mona Nigm gives a report on the discussion held at the High Institute of Arabic Music — Academy of Arts, about a Master Dissertation entitled *Rhythms and Accompanying Instruments in Kuwaiti Sea-Songs*. The thesis was presented by the Kuwaiti student Manija Abbas Abdalla Kamal under the supervision of Prof. Dr. Ratiba el-Hifny, the director of the Opera House in Cairo, and Prof. Safwat Kamal, the professor of folklore in the High Institute of Folklore in Cairo.

The "Tour" also includes a report on

the discussion held at the High Institute of Criticism — Academy of Arts, about a Doctoral Dissertation entitled *"The Function of Folklore in Modern Egyptian Drama (1952-1938)"*. The thesis was presented by Dr. Kamal el-Din Hussein under the supervision of Prof. Dr. Nabil Raghieb and Prof. Safwat Kamal.

Next, Mr Gamal Sidqi presents a report of the performance of the play *"The Way to the Lunatic Asylum"* which represents the possibility of using traditional tools in contemporary drama. The performance was done by the group of *"Al-Tavf wa al-Khaval"* (Shadow Theatre). This performance represents a new tendency towards the renaissance of the popular theatre.

Next, Mr Ibrahim Hilmy in his article *"Folklore in Children's Drawings"* covers the *"Festival of colour"*. The subjects of the Competition circled around the customs of marriage and the most important traditions, as well as folk festivities as seen and expressed by children, *"young Artists of the Islamic world"*.

Finally, the Magazine presents in this issue an index for all the subjects printed in the *"Folklore Magazine"* from the 1st number in 1965 until Nr 25 in 1988. This index is prepared by Mr. Mustafa Shaban Gad. It consists of 3 detailed indexes. First, index of all subjects presented in the Magazine; second, index of the names of writers and translators; third, index of the names of the books, references and magazines mentioned, discussed or analysed in the *"Folklore Magazine"*.

The index covers more than 100 pages and perhaps this is one of the reasons that made the Magazine print this issue as a special double number.

The index covers 25 years of the *"Magazine"*. Through these years our late Professor Dr Abdel Hamid Yunis was the editor-in-chief and the editorial consultant of the *"Magazine"*.

senting dramatic shows. He acquaints us with this dramatic show, presenting his artistic experience which was connected with the traditional performances like like "Aragoz" (Popular Puppet Show) as well as "The Shadow Theatre". He writes also about his field-work concerning "popular carriage" shows, which have many dramatic forms known in the Arabic — Islamic civilization, beginning from the "Maqamat" until "Shadow Theatre". In these performances we get a combination of intermingling voices of pedlars as they sing or make gestures.

Mr. Intisar makes an attempt towards creating a unity between theatre and the common people, their troubles and dreams.

It is worth noting that "popular carriage theatre" had a number of performances in Egypt as well as in other countries.

Prof. Dr Fawzi Radwan el-Arabi, the professor of anthropology at the University of Alexandria, presents an anthropology at the University of Alexandria, presents an anthropological study about "The Community of Rashid". He begins with a historical introduction to the city of Rashid. The word "Rashid" comes from the ancient Egyptian word "rakhit" which meant "the common people". This was changed into "rashil" in Coptic language.

Prof. Fawzi Radwan el-Arabi goes through the history of the Rashid community from the time of King Sennepthah (1224-1214 B.C.) who built fortifications on the western bank of the Rashid branch of the Nile. This historical account continues until Rashid became a Moslem city by the advent of Amr Ibn al Ass in the 21st year of Hijra.

The writer mentions then the role played by Rashid in facing the French Expedition (1798) as well as resisting

the British Expedition led by Fraser (1806). as described by the famous historian el-Gabarti.

Prof. Fawzi Radwan el-Arabi pays attention to some characteristic features of the Rashid town and its community, such as the large number of the old, traditional houses which belong to the style of Ottoman architecture. He also describes costumes, marriage customs, leisure time as well as folk medicine. Finally, the writer presents the image of the stable life of the Rashid community, drawing our attention to two types of immigration.

First : continual immigration, settled in Rashid ; second : temporary immigration which includes those coming daily or annually to work in Rashid and then go back home.

Next follows a biography of the great artist, Prof. Khamis Shehata, presenting his life and works, translated by Miss Safaa Khamis Shehata from the Magazine "Arts in the Islamic World". The article gives us a picture of the artist from his early youth at "Sayeda Zaynab" in Cairo until he graduates from the Faculty of Applied arts in Cairo. It also mentions his great role in the artistic movement in Egypt and the Arabic World. The article acquaints us with some of the artist's exhibitions and the opinions of critics and specialists concerning his artistic works.

Prof. Khamis Shehata is known as having his own style in using elements from the Egyptian and Islamic cultural heritage in his artistic creation.

In the part of the Magazine called "The Literary of Folklore" Mr Moukhtar Sayed Ahmed presents a review of Dr Hussein Faheem's book "Travel Literature. An Analytical Study from an Ethnographic Perspective". In dealing with the relationship between travel literature and folklore, the author refers to the

Next follows the study of Dr Ali Mohammed al-Meccawi entitled *"The Foreseeings of the Astrologers about the End of the World : A Folkloric Analysis"*. The study deals with the importance of prophecy and foreseeing in the folk belief. The writer discusses also the functions of foreseeing in the social and cultural life. The writer refers to its social origin, its context and the means used by astrologers in the process of foreseeing. Dr Ali al-Maccawi mentions also other functions of foreseeing considered to help people in knowing their lucky days, the ways of success in marriage, the places of stolen things, and presents explanations to the dangers that face man such as illness or natural disasters.

Foreseeing the end of the world is considered the top of the subjects of astrology. In fact, the foreseeings of astrologers about the end of the world are numerous. The writer tries to enumerate some of them, and analyses their content in their social and cultural context.

Those foreseeings are in themselves a continuous chain, through which the astrologers present exciting news so to draw others' attention to themselves, and gain from it some profit as well. In the meantime, they subdue to the various social, cultural, historical and political factors, which influence the folk belief.

Next, Prof. Farouk Khourshid presents a valuable study about *"Dreams in Folk Heritage"*. Here, prof. Khorshid discusses this phenomenon which was a source of interest of Arabic as well as others since ages; as dreams were related to spiritual powers. Thus, the writer refers to the detailed explanation of dreams in the famous book of the great Arabic historian of 10th century, al-Masoudi *"Murouj al Thahab"* (The Golden Meadows). Prof. Khourshid also pays

attention to the book *"Ta'bir al-Rou'ya"* (About the Explanation of Dreams) related to Ibn Sireen (8th c.), which is considered one of the well-known works devoted to the interpretation of dreams.

Prof. Farouk Khourshid deals also with certain examples of dreams mentioned in the Holy Quran. He explains the great role played by dreams in Arabic folk heritage, as dreams occur to prepare people for coming events. He states that the Arab folk heritage dealing with important places and events depends usually on vision or a divine order coming during sleep. Moreover, Prof. Khourshid refers to the fact that it is believed in the folk heritage that the religious people and those learning the Qoran by heart are capable to express visions and explain dreams. He mentions the role played by dreams in the lives of prophets and saints. Prof Farouk Khourshid discusses the symbols which are seen in dreams and how they can be explained by words which expresses the psychological life of man who dreams. He pays attention to the dramatic role of dreams in human life and to the fact that the artistic intuitions sometimes come as a dream or a special vision.

Next, Mr. Sanad Tantawi Abdel Salam in his article *"Wedding Ceremonies in Yemen"* describes the rituals and customs performed during these ceremonies. He also presents some of the songs and dances accompanying the wedding. Mr. Sanad pays attention to the costumes, jewels and ornaments used during these festivities. These descriptions are completed by photos.

Mr. Intisar Abdel Fattah Ghabn writes about *"The Popular Performances and the Ghabn Carriage"*. *"Ghabn carriage theatre"* is adopted from the popular carriages used by the pedlars (see photos). Mr Intisar uses this carriage in presenting dramatic shows. He acquaints us with this dramatic show, pre-

THIS ISSUE

This issue includes various studies about Egyptian Folk culture and Arabic Folklore, together with field researches on different kinds of Egyptian and Arabic folk creation.

Moreover, a detailed index is included of the material published in this Magazine since Nr 1 (January 1965), until Nr 25 (December 1988).

This issue starts with a valuable study by Prof. Safwat Kamal entitled "The Study of Arabic Folklore from an Arabic Point of View". The study demands a revision of the methods used in dealing with the movement of folklore in contemporary Arabic culture. The study asks for resisting the disunity that might occur within the Arabic culture nowadays or in the future. The writer directs his request to the specialists in the domain of folklore and Arabic culture to deduct an Arabic theory in folklore studies from the history and social life, without neglecting the role of mass-media in our contemporary life.

Prof. Safwat Kamal discusses also the role of Arabic mass-media in realizing the cultural continuity between the different types and patterns of Arabic folk culture. He sees that this role will not be realized as it ought to be, without a complete knowledge and full understanding of the construction of Arabic folklore, and developing it in the form of cultural and scientific progressive vision.

Thus, Prof. Safwat Kamal emphasizes the necessity of creating modern Arabic methods that enable the Arabic researchers to deduce forms and patterns of folk creation with paying attention to the rapid changes in the forms of folk creation. He asks also to take into consideration the processes of acculturation and the cultural and social changes that influenced the structure of the Arabic culture through the ages and specially nowadays.

Next, Prof. Mahmoud el-Nabawi el-Shal presents his article entitled "An Outlook for the Future of Folk Arts" asking for the reconsideration of the ways of protecting folk arts, and for preparing the new generations to care about these arts. Thus, the writer aims at making folk art a genuine part of the people's life. Prof. Mahmoud el-Shal, with his deep experience and knowledge in the domain of art and education, puts eleven suggestions as a plan for realizing this aim.

Prof. Abdel Tawab Youssef in his study entitled "Farouk Khourshid — a 'creative Artist in the Domain of Folk Literature'" presents examples of the works of Prof. Farouk Khourshid who is considered one of the pioneers in the studies of folk literature. Farouk Khourshid is a lecturer and professor of folk literature at the Academy of Arts in Cairo and other universities. He is one of the distinguished specialists in the studies about the Arabic "sirats" (epics). Prof. Abdel Tawab Youssef emphasizes the fact that Farouk Khourshid, being a desciple of the great professors such as: Fuad Hassanein Ali, Abdel Hamid Yunis, Saheir el-Qalamawi, Amin el-Khouli, Ahmed Amin — he himself became also one of the pioneers in the domain of folk literature.

Finally, we support Prof. Abdel Tawab Youssef in his suggestion to pay greater attention to the numerous works of Prof. Khourshid who is one of these people who devote their lives to work and to their country.

A Quarterly Magazine,

Issued By : General Egyptian Book
Organization, Cairo.

April - September, 1989.





Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Mr. Sarhan

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

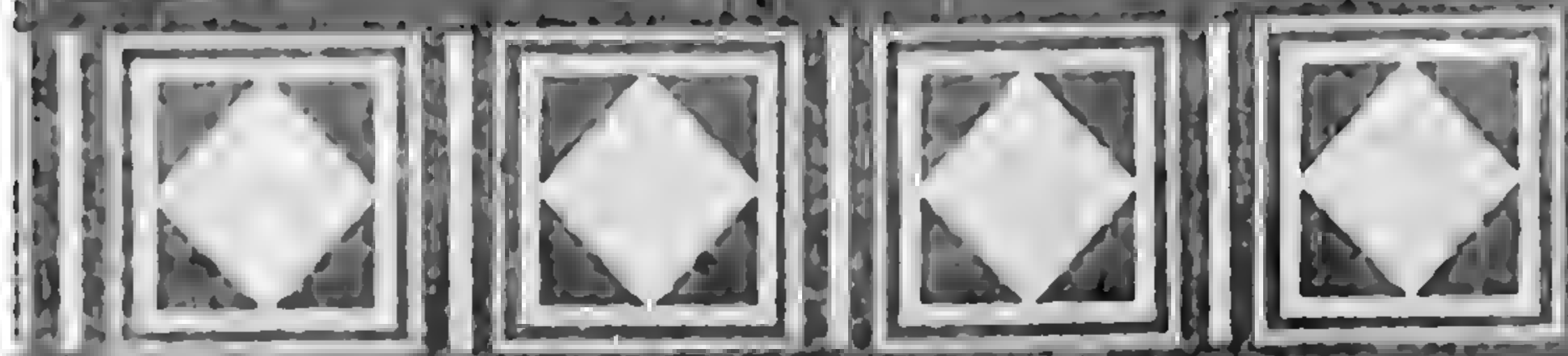
رقم الايداع

١٩٨٨/٦٢٨٣



الْعَمَلُ

لِلْمَرْءِ



العدد ٢٩

أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر

١٩٨٩

الرقم ١٠١ قرش

طابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسمها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير:
أ. د. أحمد علي مرسى

مدير التحرير:
أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:

أ. د. حسن الشامي
أ. د. سمحة الخولى
أ. عبد الحميد حواس
أ. فاروق خورشيد
أ. د. ماجدة صالح
أ. د. محمد الجوهري
أ. د. محمد محجوب
أ. د. محمود ذهني
أ. د. نبيلة ابراهيم

رئيس مجلس الإدارة:
أ. د. سمير سرحان

الإشراف الفنى:
أ. عبد السلام الشريف



العدد ٢٩

أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٩

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

- ابراهيم حلمي

- سمير فراج

- صبحي الشاروني

● صورة الغلاف :

لوحة « فتاة بدوية »

من أعمال الفنان محمد قطب

استلهم فيها شخصية الفتاة المصرية في سيناء *

● ظهر الغلاف :

من أعمال الفنان محمد قطب يعبر

فيها عن بنات مصر في الصعيد والنوبة *

● هذا العدد ٣

التحرير

● أزمة الفنون الشعبية ٧

محمود النبوي الشال

● قيم الزمن ودلالاته في الموال السبعاء ١١

د. مصطفى رجب

● السحر والعجائب في الحكايات الشعبية ١٥

ستيت طومسون

ترجمة : أحمد آدم محمد

● الاسطورة والفن الشعبي ٢٥

تأليف : د. عبد الحميد يونس

عرض وتحليل : عبد العزيز رفعت

● مواليد ابي زيد الهلالي سلامة ٣٣

د. أحمد شمس الدين الحجاجي

● تاريخ الدراسات الفولكلورية في اسبانيا ٦٠

بقلم : د. بيلار روميرو دي تيخادا

ترجمة : طلعت شاهين

● كسوة الكعبة الشريفة ٧٣

ابراهيم حلمي

مكتبة الفنون الشعبية .

● انثربولوجيا الثقافة ١١٥

تأليف : وليام أ. هافيلاند

عرض : د. كمال الدين حسين

★ الأمثال الكويتية المقارنة ١١٨

تأليف : صفوت كمال ، أحمد البشر الرومي

عرض : توفيق حنا

● الحكايات الشعبية دراسة ميدانية في مركز العياط ١٢٤

عرض : قطب عبد العزيز بسيوني

جولة الفنون الشعبية

● مهرجان الاسماعيلية الدول الخامس للفنون الشعبية ١٢٩

سمير فراج

● مقابر الهو وشواهدا المدهشة :

● نموذج من الفن الشعبي الفريد في العالم ١٣٥

صبحي الشاروني

This Issue.

هذا العدد

تستهل مجلة الفنون الشعبية هذا العدد بدراسة للأستاذ/ محمود النبوى الشال عن « أزمة الفنون الشعبية » ، والتي يحددها فى ارتقاء الكثير من الفنانين الشعبيين فى احضان الأساليب والاتجاهات البعيدة عن أصولنا العريقة وجذورنا الحقيقية ، التى عاشت على أرضنا واختلطت بوجداننا ونبتت من تراثنا ، الأمر الذى تلاشت معه مقومات كثيرة ينبغى ألا تتلاشى ، اذ فى تلاشيها ما يعنى الانقياد والتبعية ، والعجز وقصر النظر ، والغاء الشخصية ومحو الذات ، وزوال الفطرة وأمانة الأصالة العربية .

بواجبها فى حسن الاختيار ، وأهمية اكتساب الخبرة من خلال ما يمر به الانسان فى حياته من مواقف وأحداث ، وما تمر به الجماعة من تجارب تصوغها فى هيئة حكمة أو محددات سلوك يتضمنها هذا النوع من المواويل .

كما يقدم الأستاذ أحمد آدم محمد ترجمة لدراسة عالم الفولكلور الأمريكى الشهير ستيث طومسون عن « السحر والعجائب فى الحكايات الشعبية » ، وفيها يقرر طومسون أن للسحر دور كبير فى نسبة ضخمة من الحكايات الشعبية التى نعرفها باسم « حكايات العجائب » ، وتبين من هذه الدراسة أن السحر قد يكون من الصفات الفطرية فى البطل ، ويتمثل ذلك بوضوح فى قدرة البطل على التحول ، أو قد يكون كامنا فى إحدى الكلمات ذات المفعول السحري ، وأكثر هذه الكلمات شهرة عبارة « افتح يا سمسم » ، والتي لا شك قد عرفها من يروونها من إحدى نسخ ألف ليلة وليلة ، أو عن طريق وسطاء عديدين يروون حكايات من نفس المصدر ، أو استخدام الأدوات ذات القوة السحرية والتي لا تعتمد على أى صفة خاصة فى الشخص الذى يستخدمها ، وهذا النوع هو الأكثر شسبيوعا فى الحكايات الشعبية ، ثم أخيرا الحيوانات السحرية ، وهى غير تلك الحيوانات التى تساعد البطل على القيام بعمل ما ، ومن الحيوانات السحرية - على سبيل المثال - الدجاجة التى تبيض ذهباً ، أو الحمار الذى يروث ذهباً . ويورد طومسون نماذج لهذه الحكايات ، ويعقد مقارنات بين الروايات المختلفة

وينادى الأستاذ محمود النبوى الشال بالعودة الجادة والحكيمة والمنصفة الى الأصول والجذور ، عودة تقوم على الرغبة الملحة فى هضمها واستيعابها ومعرفة أبعادها والالتصاق بها عن كثر بأمل التخلص من الموجات السطحية التى لا تترك الا ركاما من مظاهر الآلية والتقليدية العقيمة ، وتكتسب هذه الدعوة أهميتها عندما ينظر إليها فى اطار اصطلاحى ينبذ كل سمات الترف ودواعى المغالاة فى الزينة وغير ذلك مما يعانى من آثاره مجتمعنا العربى بوجه عام ، ولا يغفل الأستاذ الشال فى دعوته هذه رصد بعض مظاهر أزمة فنوننا انشعبية على مستويات عدة ، حتى يتسنى للمعنيين والمهتمين أن يتوافقوا على اصلاح الخلل ، ومن ثم العودة الى جادة الطريق .

يلي ذلك دراسة تحليلية موجزة للدكتور مصطفى رجب عن « قيم الزمن ودلالاته فى الموال السبعواوى » ، وهى دراسة تستهدف مصدرا هاما من مصادر الثقافة الشعبية ، قبض له الشيوع والانتشار بما يتيح من مساحة واسعة للتعبير كافية لإبراز الحكمة الشعبية ، واستخدام الموروث الشعبى من القصص والأمثال وغير ذلك من الامكانيات التى يتمتع بها هذا النمط من الأدب الشعبى ، وفى نهاية الدراسة يخلص الدكتور مصطفى رجب الى أن القيم المتضمنة فى الزمن ، كرمز على القهر ، فى الموال السبعواوى تتميز بأنها ذات طابع دينى يتمثل فى طاعة الله ، والصبر على القضاء والقدر من خلال أحداثه التى يجريها على الناس ، وطابع عملي نركز فيه تلك القيم على ضرورة قيام الجماعة

لها فى عدة مناطق من العالم ليستخلص الكثير من النتائج التى تحتويها الدراسة فى سياق متنها العام .

كما يقدم الأستاذ عبد العزيز رفعت تحليلاً لكتاب «الأسطورة والفن الشعبى» لرائد الفولكلور العربى الراحل الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس - رحمه الله - وفى هذا التحليل يركز الأستاذ عبد العزيز رفعت على أهم القضايا التى طرحها الكتاب بإيجاز شديد ، ولعل أهم هذه القضايا هى : علاقته الفولكلور بالانثروبولوجيا ، وأهميته كذلك فى الدراسات الأدبية ، وأى نقاط والفارق بين العمل الدرامى والعمل الملحمى . التماس أوضح بين الأسطورة والفنون الشعبية ، وباستقصاء الأستاذ عبد العزيز رفعت لهذه القضايا فإنما يؤكد على أن إيجاز الأستاذ الدكتور يونس - رحمه الله - أشبه ما يكون بالنضائد الكهربائية ، ينطوى على طاقة مضمونية ضخمة وهائلة ، وقد تضمنت دراسة الميثولوجيا والفولكلور عناصر عديدة من الثقافة الشعبية بأنماطها المتعددة والمتنوعة . وقد أثار الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس بدراسته هذه قضية الموروثات الثقافية القديمة فى الإبداع الشعبى المعاصر .

وعن سيرة بنى هلال يقدم لنا الأستاذ الدكتور/ أحمد شمس الدين الحجاجى نصين من مرويّات بنى هلال فى جزءها الأول ، وهو مواليد أبى زيد الهلالي سلامة ، وهذا البحث جزء من دراسة موسعة يقوم بها الدكتور الحجاجى ، وقد خصص بها مجلة الفنون الشعبية ، وتأمل المجلة أن يتاح لها نشر بقية تلك الدراسة المتميزة .

والنصان أحدهما نص نثرى والآخر شعري من النصوص التى جمعها من الصعيد للرواية العمدة الحاج/ عبد الظاهر من قرية الكرنك مركز الأقصر ، والشاعر/ عوض الله عبد الجليل من الحجز بحرى مركز ادفو . وقد استهل الدكتور/ الحجاجى هذين النصين بمقدمة تحدث فيها عن تجربته فى جمع النصوص من الصعيد الأقصى ، وقد حدد فيها رؤيته من موقف الباحثين الغربيين والعرب الذين حاولوا أن يغفلوا السيرة من تراثنا فى حكمهم على العقلية العربية ودمغها بالقصور ، كما تحدث عن موقف المدافعين عن العقلية العربية .

واتبع الدكتور الحجاجى - وهو أحد المتخصصين القلائل نى السير الشعبية - برأى عن السيرة الشعبية كنوع أدبى ، فهى فى المصطلح : ترجمة حياة فرد أو جماعة ، ترجمة حياة الفرد ، مثل سيرة سيف بن ذى يزن ، وسيرة على بن أبى طالب وحمزة البهلوان ، أما سيرة حياة الجماعة فهى تتمثل فى سيرة ذات الهمة والظاهر بيبرس والهلالية . ولعل أقدم صورة منها بين أيدينا هى سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام .

فالسيرة تمر بحلقات ترتبط بالفرد ارتباطاً وثيقاً يتتابع مع حلقات عمره ، والمواليد إحدى هذه الحلقات .

وأخيراً نحدث الأستاذ الدكتور الحجاجى عن علاقته بشعراء السيرة وعما تم جمعه منهم .

ودراسة الأستاذ الدكتور الحجاجى تثير أيضاً قضية جمع وتدوين النصوص الشعبية الأدبية وقد قدم فى مقاله أسلوباً واضحاً فى ذلك .

وعن تاريخ الدراسات الفولكلورية فى إسبانيا يقدم لنا الأستاذ طلعت شاهين ترجمة لمقال الدكتورة بيلار روميرو دى تيخادا الذى يستقصى هذا التاريخ ويعود به الى منتصف القرن الماضى ، حيث قامت بالعمل الفولكلورى فى إسبانيا مؤسسات شبه رسمية ، وربما كان الاهتمام بهذا العمل قد بدأ بشكل فردى فى سنوات سابقة لهذا التاريخ ، ويؤكد هذه الدراسة على أن أول من أعطى الدراسات الفولكلورية أهميتها فى إسبانيا هو « ماتشادو » والد الشاعرين أنطونيو ومانويل ماتشادو ، إذ أخذ على عاتقه إنشاء أول جمعية فولكلورية من جمعيات فرعية منتشرة فى جميع أنحاء إسبانيا ، وعلى امتداد هذا التاريخ الذى بدأ من منتصف القرن الماضى وحتى الآن ، يعرض المقال لأهم الأحداث والدراسات الفولكلورية الإسبانية فى الأقاليم المختلفة ، ليقدم لنا بانوراما دالة على مدى الاهتمام الذى يحظى به هذا الفرع من فروع المعرفة الانسانية هناك .

وعن كسوة الكعبة الشريفة يقدم لنا الأستاذ/ إبراهيم حلمى دراسة تفصيلية حول كسوة الكعبة الشريفة حيث استقصى فى بحثه المطول الاطوار التاريخى لظاهرة الاحتفاء بكسوة الكعبة الشريفة ، وصدى هذا الاحتفاء فى بعض الأنواع الأدبية الشعبية كسيرة الملك سيف بن ذى يزن .

ورصد مشوار الكسوة الشريفة منذ أن كساها ملك (حمير) قبل الهجرة بقرنين من الزمان ، حتى آلت تلك الكسوة الى الرسول (ص) وخلفائه الراشدين ، كما أسهب في رصد تولى الدولة الفاطمية منذ أمر بذلك الخليفة (المعز لدين الله) ٣٦٢هـ لى ينافس خلفاء بغداد العباسيين فى هذا الأمر حتى خلى هذا الشرف لمصر خالصا طوال تاريخها حتى سنوات ليست بعيدة .

وقد قدم الأستاذ / ابراهيم حلمى وصفا للكسوة ، شكلها ، سعتها ، أنواع قماشها وزخارفها حتى صارت حرفة شعبية لها صناعاتها ،

وتعرض لوصف الرحالة العرب لوصف كسوة الكعبة فى الدولة الأيوبية وفى عصر سلاطين المماليك وكيف كانت تزين بالذهب والفضة والياقوت والحرير والديباج .

كما رصد الباحث كيف كانت مصر ترسل مع الكسوة كسوة أخرى لمقام ابراهيم عليه السلام وكسوة داخلية للحرم المدنى بالمدينة المنورة ، وقدم بعض الوثائق المهمة المتعلقة بالكسوة مثل اشهاد تسليمها وحجتها الشرعية والكتابات التى تعلق عليها ، كما قدم وصفا دقيقا لآخر كسوة موجودة بدار الكسوة وأفاض فى الكتابة حول عمالها وحرفتهم وطقوسهم أثناء العمل وتاريخهم المجيد ، وقدم عرضا لاحتفالية المحفل المصرى وبعض الأغاني الشعبية المصاحبة لهذا الموكب المهيّب الذى كان يشارك فيه رجال الدولة والشعب معا .

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم لنا الدكتور/ كمال الدين حسين عرضا موجزا لكتاب : أنثروبولوجيا الثقافة للأستاذ وليام . هافيلاند : حيث يستعرض د . كمال الدين حسين فصول الكتاب الخمسة : دراسة الثقافة ، الثقافة والانسان ، تكوين الجماعات والتكامل الاجتماعى ، وأخيرا التغير والثقافة .

والكتاب رغم صدوره عام ١٩٧٥ الا أنه مازال من الكتب الهامة فى دراسات الثقافة الشعبية والانثروبولوجيا الثقافية .

بلى ذلك عرضا آخر يقدمه الأستاذ توفيق حنا لكتاب « الأمثال الكويتية المقارنة » للأستاذين أحمد البشر الرومى وصفوت كمال . وقد صدر هذا الكتاب عن وزارة الاعلام بالكويت فى أربعة أجزاء منذ عام ١٩٧٨ الى عام ١٩٨٤ وتربو صفحاته عن الألفين والمائتين وخمسين صفحة من القطع الكبير .

ويمثل الكتاب بمنهج تصنيفه وجمع مادته نموذجا متميزا فى دراسات الأمثال العربية .

وقد تناول الأستاذ توفيق حنا بالعرض والتحليل هذا السفر الضخم موضحا ما اشتمل عليه من مادة علمية وعما بذله الأستاذ أحمد البشر الرومى من جهد فى جمع الأمثال الكويتية وما قام به الأستاذ صفوت كمال من جهد علمى فى جمع وتصنيف الأمثلة الكويتية ونظيرها من أمثال عربية والمنهج الذى التزم به فى ذلك مما شرحه فى مقدمته لهذا الكتاب .

وقد أوضح الأستاذ توفيق حنا ما بذله الأستاذ صفوت كمال من جهد فى هذا العمل الدقيق وبيان الهدف منه ، وبداية العمل فيه ، وكيفية تطبيق منهجه ، وأسلوب استقصائه الأمثال فى أجزاء كثيرة من وطننا العربى ، وتحديدته للمثل وتعريفه وآراء وتعريفات المفكرين العرب السابقين فى تحديد مفهوم الأمثال ووظيفتها ، وغير ذلك مما توافر الأستاذ صفوت كمال خبير الفنون الشعبية على توضيحه فى مقدمة الدراسة عن التواصل الثقافى فى الأمثال العربية ومنهج دراستها .

وعلى محور الرسائل الجامعية يقدم لنا الأستاذ قطب عبد العزيز بسيونى وقائع المناقشة العلمية التى دارت فى كلية الآداب جامعة القاهرة حول رسالة الباحث محمد حسين هلال التى تقدم بها لنيل درجة الماجستير فى الأدب الشعبى بعنوان « الحكايات الشعبية - دراسة ميدانية فى مركز العياط » . وقد أوضح الكاتب ما اشتملت عليه الدراسة من جهد فى تصنيف وتحليل ودرس عناصر الحكايات الشعبية التى قام بجمعها الباحث وما بذله من جهد علمى على مدى سبع سنوات فى جمع مادة بحثه واعدادها وتحليل مادتها وتقديم نصوصها بشكل علمى موثق . وهو جهد ترحو المجلة لصاحبه المثابرة عليه .

الاسماعيلية للفنون قد أحرز مزيدا من التقدم
الواعى والهشادف بما يبشر بالكثير فى الأعوام
القادمة .

وعن المقابر الهو وشواهدا المدهشة يقدم لنا
الأديب الفنان صبحى الشارونى دراسة تتناول
موقع هذه المقابر الفريدة ، وتاريخها ، ثم وصفا
لمقابر الهو الحالية ، التى تشبه شواهدا شكل
الجمل أو الحصان أو ربما شكل الأوزة ، التى
اشتهرت بتربيتها فى العصور القديمة . كما يقدم
لنا وصفا لأنواع الشواهد ، وزخرفتها ، ومواضع
هذه الزخرفة ورموزها ، ودلالات هذه الرموز
وما بينها من اختلاف على قبور الرجال والنساء
والأطفال ، غير مغفل لدور الجهود التى سبقته فى
هذا المجال . وقد سجل بالصور الفوتوغرافية
أشكال هذه الشواهد ووحداتها الزخرفية المتميزة
موضحا فى مقاله خصائص هذا التعبير الفنى
الفريد .

وعن « مهرجان الاسماعيلية الدولى للفنون
الشعبية » يقدم لنا الأستاذ سمير فراج أحداث
ووقائع هذا المهرجان ، الذى لم يعد مهرجانا
للرقص الشعبى فقط ، وإنما مهرجان للفولكلور
والفولكلوريين ، اذ حرص القائمون عليه بتكريم
رائد الفولكلور العربى الراحل الأستاذ الدكتور
عبد الحميد يونس ، والروائى نجيب محفوظ الحائز
على جائزة نوبل فى الآداب ، والشاعر عبد الرحمن
الأبنودى جهودهم الفولكلورية ، كما عقدت فى إطار
المهرجان ندوتان علميتان أحدهما ترأسها الأستاذ/
صفوت كمال ودارت حول « الفنون الشعبية
والشخصية القومية للشعوب » ، والثانية ترأسها
الأستاذ الدكتور محمد الجوهري ودارت حول
الأطلس الفولكلورى المصرى ، التى ترمع الهيئة
العامة لقصور الثقافة أنجازه ، وإذا ما أخذت
العروض التى قدمتها الفرق المشاركة فى المهرجان
ضمن هذا الإطار العلمى يتبين لنا أن مهرجان

مجلة فضلية
مجلة الفنون الشعبية
تصدر كل ثلاثة شهور
عن
الهيئة العامة للكتاب
ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٢٧١
كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة



محمود النبوى الشال

تعرض فنوننا الشعبية فى حياتنا المعاصرة الى أزمة خطيرة لا سبيل الى انكارها ولا يجوز تجاهلها ، واذا لم نواجه تلك الأزمة بشكل ايجابى وحل عملى فانها سوف تستفحل ، ويكون من المتعذر التخلص من أضرارها ومخاطرها وسوء نتائجها وآثارها .

● وتتلخص هذه الأزمة فى ترمى الكثيرين من الفنانين الشعبيين فى أحضان الأساليب والاتجاهات البعيدة عن أصولنا العريقة وجذورنا الحقيقية التى عاشت على أرضنا واختلطت بوجداننا ونبتعت من تراثنا ، فتلاشت هذه المقومات وجرت على سنن الأنماط الدخيلة التى لا تحمل فى نفسها القيم العرقية العاملة المؤثرة والعناصر الموحية ، ونسجت على منوال التيارات الجارفة التى لا ارتباط لنا بها ولا تمت اليها بصلة قبرى أو علاقة نسب ، ولا تلبى احتياجاتنا ومطالبنا ، لأنها تقوم أساسا على تلك الموجات العشوائية العرضية المؤقتة التى لا تتوافق وواقعنا ولا تنتمى الى تاريخنا ولا تتمشى وفلسفة مجتمعنا .

لا تتعداها . وهكذا نرى معظم المشتغلين بالفنون الشعبية يلجأون الى التقليد أو ما يشبه التقليد دون وعى أو ادراك لحقائق هذا المنحى المسرف فى شطحاته المادية الهذائية والى أية غاية تمضى والى أى هدف تسير .

ونحن من جانبنا ليس لدينا أى اعتراض على متابعة التطورات الخارجية المستحدثة ، ولكن

● وهذه الموجات الاعتباطية العابرة الدخيلة لا تعتمد فى ظاهرها على واقع مألوف القسيمات محدد السمات فى محيط حياتنا العامة ووجودنا الاجتماعى ، وشخصيتنا المميزة ، بل انها على تباينها وتعدد آفاقها تتجه فى مسارها نحو التجريدية المتغالية أو السريالية المسرفة ، وفق ما تزخر به الحضارة الغربية المادية الحديثة التى تنصهر فى بوتقة هذه الدراسات النمطية التى

الذى لا نقره هو السير الأعمى والنخبط الشديد والمضى قدما خلف هذه الموجات الغريبة . والرضوخ لهذا الضرب من الانتاج السطحي العابث الذى يصم فناننا الشعبى بالانقياد والتبعية وبالعجز وضالة النظرة والغاء الشخصية ومحو الذاتية وزوال الفطرة وأمانة الأصالة العربية ، وهنا يطغى قطب الواقع الغربى على قطب الواقع العربى ، وهذا فى حد ذاته أسلوب عقيم ومرفوض ، لأنه يقوم على الأداء الأسهل والتنفيذ الساذج والذوق المبتسر الذى يشارك فى هدم مقوماتنا الرفيعة ويقضى على تاريخنا وأمجادنا وتراثنا الأصيل .

● وإذا كنا نعيش الآن عصر التنوير العلمى والثقافى والازدهار الحضارى ، فإن أول ما يمليه هذا العصر ، وما تحتّمه الواجبات الأساسية والالتزامات المنطقية هو العودة الجادة الحكيمة المنصفة الى أصولنا التى تتمتع بقيمتها العظمى وعلاماتها المضيئة التى ترتفع بمكوناتها الغزيرة وملامحها المدالة فوق هذه الموجات المفتعلة الطارئة ، وتكون لها صفة الرصانة والجديّة والثبات .

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن هو ما مدى المكاسب المنتظرة التى تترتب على العودة الى صميم أصولنا الأولى والاحتفال بتراثنا العريق الذى هو قاعدة الانطلاق ومدار التحرك ، وما هى الفوائد المنشورة التى تتوقف على ذلك وتترتب على تطورنا الفكرى وما هو العائد من مردود النتائج التى تتمخض عن هذه الفلسفة الرشيدة .

● وللإجابة عن هذا السؤال نقول فى المبتدأ ان أول المستلزمات فى عصر التنوير الحضارى والنهوض الثقافى والفنى هو العودة الى الأصول الثقافية والابداعية القديمة التى تقوم أول ما تقوم على تقواء الفطرة وعمق النظرة وثبالة الفكرة ونسج الروح الانسانى والجوهر البيئى ، مع عدم الارتواء فى أحضان الموجات (الموضات) الوافدة التى لها خصائصها النوعية التى تتعارض وقيمنا وتقاليدينا ، وهذا من شأنه أن يولد فى فنانينا الشعبين حب التعلق بجذورهم وبماضيهم ، كما يحملهم على المضى قدما نحو

معرفة البيئة التى يعيشون فيها وما تتطلبه من مرادات واحتياجات يتنفسون عنها فى انتاجاتهم وانجازاتهم الفنية لتكون هذه الفنون فى خدمة الشعب والحياة ودافعة الى تنمية المجتمع ورفع مناره والقضاء على الصراعات الاجتماعية والفكرية .

ان العودة التى ننادى بها الى منابع الوحي والالهام والأصول المرعية التى عاشت ردحا طويلا من الزمان فى ضمير الشعب ووجدانه ، هى عامل أساسى فى توليد عنصر المعاناة وخلق روح الانتماء لدى الفنان وارتباطه بتراثه والاحتفال والاهتمام بثقافته التى يتحدى بها ثقافة الموجات المتباينة الوافدة معتمدا فى ذلك على ما يحزره من تعمق فكرى وخلفيات راسخة يستمدّها من عناصر وجوده ، ومن جذور الأشياء التى تنتشر فى محيطه وتشتمل عليها البيئة من مكونات ووحدات وعناصر متعددة .

ان عودة الفنان الشعبى الى الأصول والجذور سوف تقوده الى نبذ سمات الترف ودواعى المغالاة فى الزينة ، وتكون العودة الحميمة الى تلك الجذور الحية قائمة على الرغبة الملحة فى هضمها ومعرفة أبعادها والاتصاق بها عن كسب لتعمق صورها ، والتبحر فى خلفياتها الفكرية والوظيفية بعيدا عن الضغوط الأكاديمية ومن ثم تصبح هذه العودة التى ننادى بها من الضرورات المهمة الملحة التى تساعد فى تحقيق عملية الإصلاح والتطهير والتخلص من الموجات السطحية الشوهاء التى لا تترك الا ركاما من مظاهر الآلية والتقليدية العقيمة المنعدمة الحس والمشاعر النفسية ومن هنا تتبدد حدة الأزمة والتخلص من سيطرتها على عالم الفنان الشعبى وحماية شخصيته من مؤثراتها .

وحيثما ندعو للعودة الى هذه الأصول الشواهد فليس معنى ذلك أن نقف فقط على إعادة نقلها وتركيدنا على ما هى عليه فحسب ، وانما المقصود هو استنساغتها وهضمها ثم العمل على اشتحياتها واستخراج شئ جديد منها ينبع من وجودها الأصيل كأصالتها الحية ، راسخ كرسوخها ، فاعل ومؤثر كفاعليتها وتأثيرها . وليس المقصد هو العزف أو الضرب على صناعاتها أو ترسيم

من شجرة الحضارة الانسانية في وحدتها الضامة الشاملة وأصولها المشتركة الثابتة .

● ومن المظاهر الشائعة في أغلب المراكز الثقافية الشعبية عدم اتاحة الفرص أمام الفنانين والباحثين في هذه المؤسسات للاطلاع على المراجع والمجلات والكتب والوثائق السجينة البعيدة عن تناول الأيدي ، وكأنها الفاكهة المحرمة وهذا من شأنه خنق الفكر وقتل المواهب ، وامانة الفاعليه وضياغ الأثر .

● وعلى هذا النحو تبرز الأزمة الثقافية والسطحية المقيتة في دنيا الفنون الشعبية التي يعانيها المشتغلون المتخصصون في هذا الحقل الواسع ويعيشون في متاهات العزلة وضباب الأوهام ، وأسر السيطرة والسلطان .

● وثمة قصور ملموس في قلة عدد المجلات الدورية المتخصصة والصحف اليومية التي تتناول أبحاث ودراسات الفنون الشعبية والتعمق في مجالاتها وتقويم انجازاتها ، وهذا بدوره يشكل قصورا ملموسا يجسد الأزمة الثقافية في هذا المضى كما يؤثر بالتالى على دفع المثقفين الى الاهتمام بقراءة ونشر ما يعن لهم من أفكار والوقوف على الجديد من الأساليب الهادفة والاتجاهات البناءة .

● وفي كليات الفنون المتخصصة تبرز أيضا أزمة الفنون الشعبية حيث لا تنال هذه الدراسات القسط الموفور من الاهتمام والممارسة التي تساعد في إثراء مجالاتها والقاء الأضواء على أنواعها المختلفة ، ويدين على فهمها واستيعابها وتتبعها ووجودها المستمر ، وخلق مناخ التغيير في جدة وتركيز والنهوض بتبعاتها والانتماء الحميم وترشيده الانتاج الذى يدور فى فلكه الصحيح تحقيقا لأكبر الفوائد العلمية والثقافية والاجتماعية التي ترفع من منزلة تلك الفنون ودعمها .

● ومهما يكن من أمر فلا بد لكل فجر حضارى أصوله ومنابعه وميادينه المتشعبة ، ورؤيته ومنظوره الخاص عبر القرون والأزمنة وتقدم الأجيال جيلا بعد جيل ومرحلة بعد مرحلة .

● ومن الأسباب التي تشكل لونا من الأزمات

خطاها وتطابق أشكالها وأنماطها والتزام صورها وأفكارها دون اضافة جديدة من اضافات التنمية التي لا بد للفنان الشعبى أن يضعها فى حسبانها ولتوافر الثراء فى حصيلة الانجاز وحيوية الأداء .

● اننا فى عالم اليوم ، ونحن ننشد الاصلاح والنماء لا بد لنا أن نسارع فى انتشال الفروع الفنية الشعبية بمختلف ألوانها وتعدد مظاهرها من سباتها العميق ومن رقدتها الطويلة لتقوية مقوماتها وازالة صور الضعف والاستخذاء عنها وتخليصها من أدران الموجات الأجنبية المتخبطة التي ألقت سمومها فى كثير من شباب الفنانين الشعبيين الى الاندفاع فى خضمها والمضى تحت نير تيارها وهذا منتهى الحسرة والضياغ حيث يلتهمون فتات الموائد دون اجتهاد أو تجديد مشروع أو اضافة من اضافات التنمية والابتداع والتفوق بعد نبذ الميثك الذابل وتحويل الحسيس التافه منها الى النفيس الجذاب من ألوان هذا الفن الانساني الذى هو رمز الحيوية فى مشيرة الوجود البشرى والفطرة النقية التي تنأى بنفسها عن مظاهر التكلف وصور الافتعال .

● وجدير بالذكر أن نبوء بأزمة الثقافة التي تدور فى فلك الفنون الشعبية وهي لا تقل شأنًا عن أزمته بعامه ، وبموازنة يسيرة بين المثقفين التراثيين فى الجيل الماضى والجيل الحاضر على مستوى الكيف لا الكم نجد بونا شاسعا بين هؤلاء الرواد الأوائل الذين أقاموا صرح الفكر الفنى الشعبى على أسس متينة ودعائم قوية ، وكان لهم دورهم الخلاق فى محاولات التعريف بهذا التراث الضخم بينما نجد معظم أفراد الجيل الراهن غارقين فى القشور والهوامش والذبول والشروح المقتضبة والتلخيصات الموجزة التي لا تسمن ولا تغنى ولا تنفذ الى الأعماق لاستخراج اللآلىء الثمينة من صدفات البحار الصعبة التي تزخر بالدرر والنفائس الغالية والأسرار الرحيبة فهنا نجد من السهل الاحساس بالتمزق والضحالة والضعف والتخلف فى معسكر الحياة الثقافية الشعبية المعاصرة بالقياس الى جيل الرواد العظام من المثقفين الشعبيين فى الماضى . ومن المعروف أن الثقافة الفنية الشعبية هي أداة قوية وضرورة حتمية للنمو المهنى والتقدم الانساني والاسهام الحضارى ، حيث أنه مبني

فى عالم الفنون الشعبية عدم اقامة متحف عام لأنواع الفنون الشعبية تقوم عليه الدولة وترعاه ، وتسهم فى انشائه الجهود الذاتية بالاكتساب وبالأعمال التراثية التى فى حيازة بعض الأفراد المهتمين وهذا أمل مرجو خلىق بالاستجابة والتحقيق ، ولا يجوز أن تظل هذه الفكرة معلقة حتى الآن دون تنفيذ سريع يتناسب وتلك المرحلة الحضارية التى نجتازها الآن .

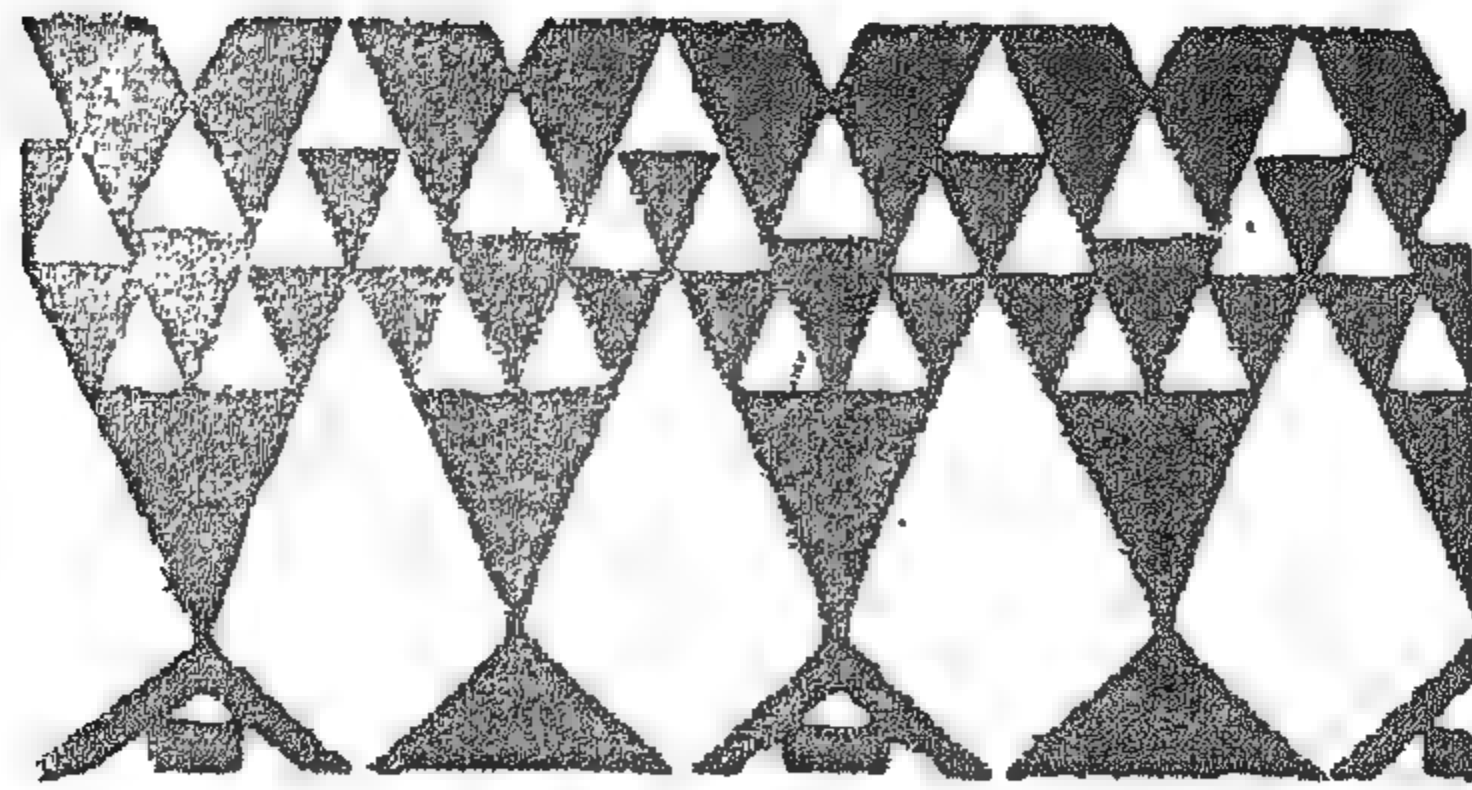
● وحبذا أن تهتم كل محافظة باقامة متحف نوعى شعبى اقليمى خاص بها يضم تراث هذا الاقليم وما يشتهر به مع ربط الماضى بالحاضر والمستقبل لخلق الوعى وكفالة التقدير نحو تلك الفنون التى لا يخفى دورها فى مجتمع اليوم ومجتمع الغد .

● ومن الملحوظ أيضا عدم وجود مراكز ومعاهد بالقدر اللازم لمواجهة وانعاش الدراسات الأكاديمية والتدريب الجاد والممارسة للتجارب النوعية على أسس علمية تساعد فى اعداد الكوادر المتمكنة وتنمية المواهب لدى عشاق تلك الفنون الأصيلة بعيدا عن الارتجال والسطحية .

● عدم تواجد تضافر سياسى وتبادل ثقافى وعروض فنية تراثية ومستوحاة وفق تخطيط

محكم وأسس علمية وتاريخية منظمة فى مجالات الفنون الشعبية بين الدول العربية ، وهذا من شأنه حدوث أزمة وقصور ملموس فى ازدهار تلك الفنون تنميتها وتبويثها المكانة اللائقة بها ولا تساع رقعتها وزيادة رصيدها .

● وبعد ، فلسنا متشائمين فى بلوغ هذه الأمانى الغالية فالرجاء لدينا يتغلب دائما على أى بأس فى تحقيق التنمية المتكاملة من خلال عودة الروح الى معاصر الفنانين الشعبيين والقيادات العليا المتحمسة بالرجوع الى بعث هذا التراث من رقاذه والاهتمام بأصوله حتى تتحقق المعجزة الكبرى على أيديهم وبارادة التغيير الى ما هو أفضل وبأمل النزعة الفطرية التى ترمى الى التفوق والأداء الكفء وبالرؤية التلقائية الحرة ، مع الابتعاد عن المؤثرات الأجنبية والايحاءات الدخيلة الوافدة ، حتى يحس الفنان الشعبى وجوده المستقل وشخصيته المتميزة والكشف عن عبقريته وحصاد بذاره وغرسه الناجم عن المنابع الأصيلة التى تمثل ذروة الغذاء الحيوى الذى يواجه أزمة الفنون الشعبية قبل أن يرين عليها التصدع والذبول وافتقاد الحيوية المستنقة من المنابع الأساسية والمناهل العذبة السائغة ، وليس ذلك على الفنان الشعبى الأصيل بعزير .





فَدْلَا لَشْرٌ فِي الْمَوَالِ السَّبْعَاوِي

د. مصطفى رجب

يعد الموال السبعأوى - أو النعماني كما يسمى أحيانا - واحدا من أنماط الموال الطويل الذي يمتاز عن الموال القصير [المربع أو الواو] بأنه يتيح للشاعر مساحة أوسع لإبراز الحكمة واستخدام الموروث الشعبي من القصص أو الأمثال ، والاستشهاد الديني ، وتوضيح المفارقة .. إلى آخر تلك الامكانيات الجمّة لهذا النمط . ولذلك لا نستغرب اذا لاحظنا أنه أكثر شيوعا من غيره من أنماط الموال على الساحة الشعراء الشعبيين أو أفراد الشعب . وترديدهم له في المناسبات المختلفة . ويتكون السبعأوى من سبعة أبيات الثلاثة الأولى منها والسابع متحفة القافية ، والأبيات الثلاثة التي تتوسطها (الرابع والخامس والسادس) متحفة بقافية أخرى ويمتاز بعدة خصائص من حيث البنية اللغوية قد نعود إليها في مقال مستقل .

خطيرا من مصادر ثقافته التي تشمل دواقر سلوكه ، ومصادر الهام فكره ، ومنابع قيمه . ومن هذا المنطلق فقد رأينا ضرورة تخصيص هذه السلسلة من المقالات بهدف غريبة كثير من القيم

وتبرز أهمية دراسة السبعأوى من كثرة شيوعه وانتشاره مما يجعلنا مضطرين إلى الالتفات إلى خطورة مضامينه التي تشكل شتتا أم لم نشأ - عقلية هذا الشعب ، ومصدرا

يتحمل الزمن فى مفهوم الشاعر الشعبى
أخطاء الآخرين . فالزمن مسؤول عن الهم الذى
يعانيه الشاعر (= الانسان العاوى) نتيجة
مضايقات الآخرين ، فالذين يسيئون للآخرين
بغير سبب ، والذين يخدعون الناس اذا عاملوهم ،
والذين لاعمل لهم الا الغيبة والنميمة ، والذين
يقطعون صلة الرحم ، والذين يتربصون بالناس
الدوائر ، والذين يظهرون خلاف ما يبتنون ،
والذين يخسدون ، والذين يشمتون ، كل أولئك
يتحمل الزمن مسئولية أخطائهم .

ثلاث آفات م الزمن يارب تعبونى
الى اعاشره غزال القاه آف تعبونى

[اعاشره شخصا فيه رقة الغزال فاذا به آفة
كالشعبان]

دا انا أقدر أصوم لا يقولوا شرب ولا كل
[لم يشرب ولم ياكل]
لكن أخشاف لوم الناس لما يقولوا فلان
أهو كل

[من الكل = التعب]
واللى عمل قنطرة يستحمل للنوس الكل

التي يتضمنها الموال السبعوى متخذين فى
سبيل هذه الغاية الدراسة التحليلية لتلك
المضامين اسلوبا للبحث وقد قمنا بتسجيل المادة
الاساسية للبحث من أفواه عدة رواة وشعراء
شعبيين غير محترفين هم : محمود محمد عمارة
وخلف أحمد حاتم ومحمود الحصىنى وهم من
أهالى قرية شطورة وكذا طهطا بمحافظة سوهاج
وثلاثهم فوق الخمسين وقد توفى الأول منهم
منذ شهور قليلة . وتم تسجيل الماويل
بمساعدة بعض طلابنا الدارسين فى الدراسات
العليا وذلك بشكل غير مقصود خلال السهرات
الطبيعية التي كثيرا ما تقام فى التجمعات
القروية .

والزمن من العوامل المشتركة فى الموال
الشعبى بأنماطه المختلفة فالشاعر الشعبى
يتحدث عن الزمن دائما حديثا مأساويا يتخذ
أكثر من مسار ، وبين أيدينا ثلاثة عشر نصا
يمكن من تحليلها أن نحدد المسارات الآتية للقيم
والدلالات الخاصة بالزمن فى الموال السبعوى :

١/١ - الزمن / الناس :



جيت اريح الكم قام الكل تعبوني !

٢/١ - الزمن / التنكر :

غالبا ما تأتى الليالى السوداء بعد ليالى الفرح والسرور ، والذي يفعل المعروف يجزى عن معروفه جزاء مخالفا لما يتوقعه من خير ، هذه هي الدلالة المستمرة للزمن / التنكر فى المفهوم الشعبى ، فالعبد يتنكر لسيده اذا أصابه الفقر أو المرض ، والمرضى يفتك بالانسان بعد أن يكون صحيحا فتيا معافى ، ويتعجب الشاعر الشعبى من هذا التنكر من الزمن خصوصا أنه لم يعص أباه ولا أمه ، فلو أنه كان عاقا لوالديه لسهل عليه تفسير تلك النكبات بأنها نتيجة غضبهما عليه .

والشاعر الشعبى يقدم لنا عدة صور متتابعة للرجل المسن خلال مراحل تقدمه فى الشيخوخة يبين لنا فيها تنكر أقرب الناس اليه وهم أبناؤه ، وضيقهم بأبيهم الهرم ، وازورارهم عنه ، ورغبتهم الدفينة فى التخلص منه لكي يستريحوا من عناء شيخوخته ! وكذلك تنكر زوجته له ، ورغبتها فى التعجيل بوفاته لأن العجوز الطاعن فى السن يكون كالطفل كثير الطلبات محتاجا الى كثير من العناية .

ما دام قالوا لك يا جد - اسمع كلمتى -
نشروك

[تطمؤك أربا أربا]

كنت فى عين الناس تطلق سسبحتك
يشوروك

[يستشيرونك]

وكنت على حق فى مجالس الصلاح مشروك

[كنت مشتركا فى مجالس الصلاح]

مادام بقيت سن ٧٠ ياخذ ربنا بعونك

[أعانك الله]

عتلوج فى الناس يادوب راقب بعونك

[تلوج = تردد بصرك]

بعونك = بعينك

انك تدبر وترى بصعوبة]

صابر لقد ايه بعد ماعزلوا ماعونك ؟

[الام تصبر بعد ان خصصوا لك آنية خاصة]

بك لاستعمالك واصبحوا يستقذرونك]

لا يضبيع قانونك وأهلك فى السسكن
ماشاروك !

[قد يتبدل وضعك فيترك أهلك مشاركتك
فى المسكن !]

فالشاعر هنا يصف لنا مخاطبا الذى بلغ سن السبعين بأن أهله يزدرونه وبعد أن كان من أهل الوجاهة أصبح معزولا لا يؤاكله أبناؤه بل يوشكون أن يتخلصوا منه . وتتقدم خطوتين لنرى ماذا يحدث ؟

ياولد ٩٠ يالى فى المرض بلاوان

[مبتلى دائما]

وسنين علت حاسبها فى السؤال بلاوان

[أنت تعرف عمرك آونة فاخرى]

وتكلم الناس وتقول اتانى الكبر بلاوان

[جاءنى الكبر فى غير أوانه !!]

علت فى خامس جيل اصلح يافتى وانزل

[أصبحت فى العقد الخامس بعد سن الرشيد]

(= ٤٠ سنة) أى أصبحت سن ٩٠ فكفاك

وتنازل عن الدنيا ومت !]

دا ان خلاك الموت مايسيبك الكبر تنذل

[سوف تنذل اما بالموت أو بكبر السن]

ما دام كتوت الأجيال ما البت يا نذل تنذل

[لقد كثر حولك أحفادك وبالتالي سوف يصيبك

الذل لأن أحدا لم يعد يفرغ لك]

والجسم السسليم دل عايزين يخنقوك
بلاوان !

[يريدون أن يسملوا بوفاتك قبل أوانها .]

٣/١ - الزمن / الكذب :

يحاول العجوز الفانى أن يخدع نفسه ويوازن بينه وبين أجيال حقدته وتدعى زوجته - بعد أن بلغ المائة - أنه لم يعد ذا فائدة لها !

قطعت المنافع يا ولد ١٠٠ قم قالت المره :
خليك

ادعى الكتاكيت كان يرى زمان خال ليك
وان ضساعوا الكتاكيت لا خلى عيشتك
خليك

[كالحل]

مع قلة العقل والفهم السليم .. دابر !

ظاير من الموت ودى دنيا وفلك دابر

يبقى زاد عنها [اى عن الـ ١٠٠ سنة]
ووراه تلقى الصراخ دابر !

ويقولوا : خسائر - فى موته !! - للزمان
خليك !!

ان دلالة الزمن بالنسبة للانسان المعجوز
تتراوح بين تنكر الناس وكذبهم ونفاقهم
فهو حتى بعد ان يموت يقولون له : خسارته
موتك .. عد للدينا !! وقد كانوا بالأسس
يريدون ان يخنقوه ليموت قبل اوان موته !

ويمكن تصنيف القيم التى تتضمنها النصوص
الخاصة بالزمن فى الموال السبعائى كالاتى :
٢ - القيم الايجابية :

٢/أ - ضرورة الاعتبار والاتعاظ بالأحداث
التي تمر بالانسان .

٢/ب - يجب الاعتماد على الارادة والصبر
فى مواجهة خطوب الزمن .

٢/ج - ضرورة التسليم بقضاء الله وقدره

٢/د - لابد ان يكون لدى الجماعة سلطة
ردع للمنحرف .

٢/هـ - لابد من حسن اختيار الزوجة .

٢/و - طاعة الوالدين تضمن حياة سعيدة .

٢/ز - على من تتقاسم به السن ان يراقب
سلوكياته .

٢/ح - المنافق مكشوف وان لم يعلم .

٢/ط - لافائدة من البكاء على شيء فات .

٣ - القيم السلبية :

٣/أ - الموت يختار أصحاب المكانات المرموقة

٣/ب - لابد للرجل الكريم من داء يصيبه .

٣/ج - الناس جميعا متعبون ومزعجون .

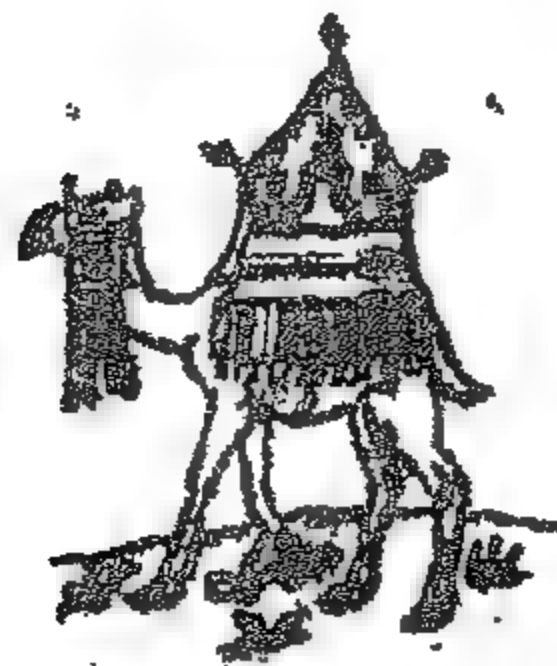
٣/د - الفقر عار وعيب

٣/هـ - ليس من الضروري اللجوء للطلب
عند المرض

٣/و - ليس فى مجالسة الناس الا الغيبة

استخلاصات عامة :

من التحليل السابق نستطيع ان نستنتج
ان القيم المتضمنة فى الزمن كرمز دال على القهر
فى الموال السبعائى تتميز (اى القيم) بأنها
ذات طابع دينى يتمثل فى طاعة الله والصبر على
القضاء والقدر . وطابع عملى تركز فيه تلك
القيم على ضرورة قيام الجماعة بواجبها فى ضبط
سلوكيات أفرادها ، وأهمية دور الأسرة من
خلال احسان اختيار الزوجة . وأهمية اكتساب
الخبرة المربية من خلال ما يمر بالانسان من
مواقف وأحداث .





ستيث طومسون

ترجمة : أحمد آدم محمد



في الحكايات الشعبية

أولا - القوى السحرية :

في نسبة كبيرة من الحكايات الشعبية ، أينما توجد ، يقوم السحرة بدور كبير ، وهو يكاد يكون موجودا في كل مكان ، بشكل ما ، في كل تلك القصص التي نعرفها باسم حكايات العجائب . وفي مجموعة هامة من هذه القصص نجد أن التمتع بهذه القوى وحياسة هذه الأدوات السحرية بمثابة موضوع له أهمية قصوى في القصص .

سليمان . . . وعندما يوافق على أن يلتقي بحوت سليمان في الماء تمنحه السمكة المذكورة المقدرة على أن يحقق كل ما يتمناه . وما عليه إلا أن يقول : « بحق كلمة سليمان » ومن الأعمال

وثمة مثال لا بأس به لهذا الضرب من القصص هو الحكاية المعروفة باسم حكاية الولد الكسول . وكما هو الحال في حكاية الشقيقتين ، يصيد البطل سمكة كبيرة ، هي عادة حوت

الأخرى التى قام بها صنع منشار يقطع الخشب وحده ، دون أن يمسك به أحد ، وقارب يسير وحده دون أن يوجهه أحد ، أو عربة تسير وحدها دون أن يقودها أحد . ولدى وصوله الى مدينة لأحد الملوك فى عربته الغربية ، تشاهد الأميرة منشاره العجيب وهو يعمل ، فتعزأ به ، وتضحك ساخرة . فيتميز غيظا ، وفى غمرة غضبه تساوره رغبة عارمة فى أن تصبح حاملا . وعندما يحين أوان الوضع ، تنجب طفلا وعندئذ يجرى تحقيق لمعرفة الوالد المجهول لهذا الطفل ، فيؤتى بكل الرجال ، الذين يحتمل أن يكون والد هذا الطفل من بينهم ، ويحشدون معا . ويتعرف الطفل على البطل ويخرجه من بين صفوفهم على أنه والده . . . ويعقد قرانه على الأميرة . ويشتد الغضب بالملك ويأمر بأن يلقي البطل والأميرة فى البحر ، بعد وضعهما فى صندوق زجاجى ، وفى رواية أخرى يأمر بأن يوضعا فى برميل ويلقى بهما على الجبال ، ويترك هناك تحت رحمة الأقدار . ولما كان البطل لا يزال يتمتع بقوته السحرية ، فانه يستخدمها فى تشييد قصر عظيم مجاور لقصر الملك ثم يدعو حماه ، لكى يريه أنه أعظم منه شأنا .

وهذه الحكاية من الحكايات الأوروبية القليلة تحظى بشهرة كبيرة وان كانت لا تظهر فى المجموعة العظيمة من الحكايات التى جمعها « جريم » ومهما يكن من أمر فائها عرفت منذ مدة طويلة ، اذ أنها توجد فى « ليالى سترابولا » فى ايطاليا ابان القرن السادس عشر ، وعرفت بعد ذلك بمائة عام فى « البنتامبيرون » ليازيل . وهى منتشرة بصورة لا تتغير ، فى أرجاء أوروبا بأسرها ، وتمتد شرقا الى سيبيريا . ويبدو أنها غير معروفة فى الهند أو أفريقيا ، ولكن ثمة روايتين منها نقلتا من « أنام » وانتقلت الى غينيا الجديدة والى أمريكا . أما رواية جزيرة كاب فردى ، التى تروى فى ماساشوسيتس فمن الواضح أنها من البرتغال ، وأما الحكايات الهندية من ميسورى الفرنسية وحكايات الهنود الحمر والتم برويها قبائل مالميسيت فى نيوبرونزويك وقبائل أوجيبوا فى متشيجان فمن الواضح أنها من فرنسا .

ولست ممن يجمعون الحكايات الشعبية ولكن اتفق أن تكون هذه الحكاية من الحكايات

القليلة التى دونتها فى العمل الميدانى . والقصة موضوع الحديث مثال جيد للطريقة التى بها يمكن تغيير حكاية تدخل فى ثقافة أجنبية بحيث أننى لا أستطيع أن أحجم عن القيام بصفة خاصة بذكر القصة كما رواها لى هندى من قبيلة أوجيبوا فى جزيرة شوجار بمتشيجان ، فى صيف عام ١٩٤١ . وكان يروى قصصا عن بطل معروف فى حضارة قبيلة أوجيبوا . وفجأة سأل : « هل سمعتم من قبل حكاية « رومى » وعربته الفورد الصغيرة ؟ ثم مضى يروى حكاية هى بلا شك ، القصة الحالية ، وان كانت مختلطة ببعض الحكايات الفرنسية الأخرى ومن الواضح أن « رومى » هو بطل هذه الحكايات الفرنسية ، والعربة الرينى والعربة الفورد الصغيرة كانتا الفكرة التى خطرت لمستر جوزيف عن العربة التى تسير وحدها دون أن يقودها أحد . والمنشار الآلى قام بدوره ، وما حدث مع الأميرة كان بالضبط ما أوجزناه فيما سبق . ومن حكايات أخرى أقتبس حكاية مفرش المائدة الذى يأتى من تلقاء نفسه بالطعام ، والحظر المفروض بعدم النظر الى الخلف ، والذى رددته مرارا فى القصة ، لكنه فيما يبدو ، لم يدرك كنهه أو يفيد منه فى القصة ولم يقم أحد بدراسة شاملة لهذه الحكاية بطريقة منهجية . ولكن عمل قائمة عارضة بالروايات التى تنقل من بلد الى بلد ، يوحى بوجود احتمال شديد بأن أصل هذه الحكاية جنوب أوروبا ، وبالتأثير الغالب للمعالجات الأدبية التى قام بها اثنان من رواة الحكايات الايطاليين المشهورين فى عصر النهضة .

واذا كان الأصل الأدبى لحكاية الولد الكبسول يبدو أنه غير محقق فانه لا يمكن أن يكون هناك شك فى أن حكاية « افتح يا سمسم » قد عرفها من يروونها اما من نسخة من « ألف ليلة » ذاتها أو ربما أخيرا عن طريق وسطاء عديدين يروون حكايات من نفس المصدر . ويبدو أن من المحتمل أن تكون هذه الحكاية قد دخلت فى التراث المشفاهى لكل بلد أوروبى تقريبا منذ عهد ترجمة جالان لآلف ليلة وليلة الى اللغة الفرنسية فى بداية القرن الثامن عشر ومعرفة ما اذا كانت الروايات الشائعة فى أفريقيا الوسطى قد جاءت مباشرة من الروايات العربية للعمل المذكور ، لم تتحدد ، ولكن يبدو أن هذا محتمل .

الحكايات الهندية المحضة وانها مختلفة الى حد كبير عن الشكل المغولي .

ويبدو أن القول بأن هذه الحكاية هي أصلا من الهند لم يجادل فيه أحد أبدا ، على الرغم من أنها أصبحت مشهورة جدا في أوروبا بحيث أنها يجب أن تدرج في مصاف القصص الشفاهية الشائعة بين الناس . وتروى في كتاب سترابولا إبان القرن السادس عشر . وتظهر تقريبا في كل مجموعات الحكايات في الشرق الأدنى وفي جنوبى سيبيريا . وهى فيما وراء الهند ، حيث كانت كثيرا ما تتردد على ألسنة الناس ، كانت تروى في « جزر الهند الهند الشرقية » وفي « انغليبين » . وهى شائعة في شمال أفريقيا وقد جاء بها الفرنسيون الى « ميسورى » ، وجاء بها الى ماسيا شوستس رواة من السود في جزيرة كاب فردي يتكلمون البرتغالية .

ولا تزال تفاصيل القصة ثابتة بصورة ملفتة للنظر ، أينما تروى ؛ والد يرسل ابنه الى مدرسة ليتعلم فيها السحر على يد ساحر . واشترط الوالد أن يكون الحق في أن يعود له ابنه ، اذا ما استطاع في نهاية عام أن يتعرف على ابنه هو في هيئة حيوان ، يكون الساحر قد حوله اليها . ويتعلم الولد السحر سرا ، ويفر من الساحر هاربا مستعينا بالسحر . وهو اما أن يحول نفسه مرارا الى هيتات أخرى ، أو يلقي وراءه أشياء سحرية تعوق مطارديه . وبهذا يعود الى أبيه ، ويساعد أباه على أن يربح مالا يبيع نفسه في صورة كلب أو ثور ، أو حصان . وأخيرا يباع في صورة حصان للساحر . ويخالف الأب تعليمات لابن ويعطى اللجام مع الحصان للساحر ، وهذا يجعل الفتى تحت رحمة الساحر . وينجح الفتى في أن ينتزع اللجام وبهذا يتغلب على الساحر في معركة تدور بينهما يحاول فيها كل منهما أن يتحول لصورة أخرى . وهو يغير هيئته الى صور حيوانات مختلفة ، وكذلك يغير الساحر هيئته الى صور عديدة . والتفاصيل الخاصة بهذه التغييرات تختلف الى حد ما . ومن هذه الصور المنوعة للتغيرات والشائعة كل الشيوخ ، والخاصة بهذه الموتيفة ، الصورة التي يتحول اليها الفتى

والقصة الآن جزء حقيقى جدير بالثقة من التراث الشعبى فى جزء لا يستهان به من أوروبا ، مهما يكن أصلها بالفعل ، وهذه الحقيقة تبرر تضمينها فى القائمة المعترف بها رسميا للحكايات الشعبية الشفاهية . . وهى تكاد تكون معروفة لكل فرد : الأخ الفقير يشاهد لصوصا يدخلون غارا فى جبل ويسمع خلسة الكلمتين السحرتين : « افتح يا سمسم » اللتين يفتحان ليم بساب الدخول . ويحصل على قدر كبير من الذهب من الغار ويأخذه الى البيت . ويستعير مكيالا من أخيه الغنى ليعرف به عدد القطع الذهبية . وتبقى فى المكيال قطعة من النقود ، وبهذا تفشى سره . ويحاول الأخ الغنى أن يحاكيه فى فعله ولكنسه ينسى الصيغة السحرية لفتح باب الغار فى الجبل ، ويقبض عليه داخله . وعلى الرغم من أن الكلمات السحرية تتغير كلما انتقلت الحكاية من بلد الى بلد ، فإنها على الأقل ، فيما يبدو ، تذكرنا دائما بالعبارة « افتح يا سمسم » .

وثمة حكاية أخرى عن القوى السحرية ، تأتي بلا شك من الشرق ، ولكنها فى هذه المرة تأتي من الهند ، وهى حكاية الساحر وتلميذه . وهى مشهورة فى الهند ، وأيضا فى أرجاء أوروبا وهذه الحقيقة ، أدت الى أن تلفت اليها أنظار الدارسين للتراث الشعبى المهتمين بمشكلة الأصل الهندى للحكايات الشعبية الأوروبية . وفى عام ١٨٥٩ يستخدم تينودور بنفى فى مقدمته للبانجاناترا (الأسفار الخمسة) القصة كمثال توضيحي للطريقة التى بها تنتقل الحكايات من الهند الى الأدب المغولى (فى هذه الحالة كجزء من مجموعة حكايات « كالمسك » المعروفة باسم « سيلهني كور ») وتنتقل عن طريق هذا الكتاب الوسيط الى أوروبا . وبعد أكثر من خمسين عاما نجد أن تلميذة « ايمانويل كوسكان » (فى كتابه المغول ودورهم المزعوم فى نقل الحكايات الهندية الى أوروبا الغربية) ، فى الوقت الذى يقبل فيه ما انتهى اليه البحث الكبير من إثبات الأصل الهندى للحكايات الأوروبية فإنه يقوم باستثناء لأهمية المغول ، ويستخدم الحكاية الحالية لتكون بمثابة أساس لما يقول عن هذه الحالة . . وهو يبين بوضوح كاف أن الحكايات الأوروبية تشبه

(أو الأمير) وينطلق طائرا الى أميرة بعد أن يكون قد حول نفسه الى عصفور فتخفيه الأميرة بعد أن يكون قد حول نفسه الى خاتم . وبينما الأميرة تلقى بالخاتم يتساقط عدد كبير من حبات القمح على الأرض . وعندما يوشك الساحر وهو في هيئة ديك أن يلتهم القمح يصبح الفتى ثعلبا ويقضم رأس الديك .

وفي هذه الحكاية ، كما في الحكايتين اللتين عالجناهما توا قبلها ، يعتقد أن السحر من الصفات الفطرية في البطل . واستخدام الأدوات التي لها قوة سحرية لا تعتمد على أية صفة خاصة في الشخص الذي يستخدمها أكثر شيوعا في الحكايات الشعبية .

ثانيا : الأدوات السحرية :

ثمة نموذج عام يكاد يوجد في كل القصص التي تروى عن الأدوات السحرية . وهناك الطريقة غير العادية التي بمقتضاها يتم الحصول على الأدوات السحرية ، واستخدام البطل للأدوات السحرية ، وفقد هذه الأدوات (بالسرقة عادة) واستعادتها : ومن هذه الحكايات سوف نتعرض أولا بالدراسة لحكاية الخاتم السحري وهذه القصة كانت إحدى الحكايات الأولى التي حظيت بمعالجة مستفيضة بما يسمى الطريقة الفنلندية . وبعد أن يقوم آرني بفحص شامل وتحليل كامل لبضع مئات من الروايات يتوصل الى تكوين « نموذج » ، الى حد ما ، كما يلي :

شاب فقير (أو افتقر) ينفق القليل من المال الذي يملكه لانقاذ كلب ، وفيما بعد ينقذ قطه ، كانا على وشك أن يقتلا . وبمساعدة هذين الحيوانين ينقذ أيضا ثعبانا معرضا لخطر الاحتراق . فيأخذه الثعبان المعترف بالجميل الى بيته ، وهناك يعطيه والده حجرا (فيه ثقب أحيانا) وبوساطة هذه الأداة السحرية يشيد الشاب قصرا جميلا ويفوز بالزواج من أميرة . ومهما يكن من أمر فإن الحجر يسرقه منه غريب ، وعن طريق القوة السحرية للحجر ، ينتقل القصر والزوجة بعيدا عنه . وينطلق الحيوانان المعاونان الآن لاستعادة الأداة السحرية . ويسبح الكلب حاملا القطه على ظهره ، وينجح في عبور النهر الى الضفة المقابلة حيث يقيم اللص . وأمام القصر تصيد القطه فارا

وتهدده بالموت اذا لم يحصل لها على الحجر الذي يحتفظ به اللص في فمه . وفي الليل يدغدغ الفأر شفتي اللص النائم بذيله . ولا يكون هناك مفر من أن يلفظ اللص الحجر فيسقط على الأرض . فينقض عليه الفأر ويحمله في فمه . وفي طريق العودة الى البيت ، وبينما هما يعبران النهر يطالب الكلب باعطائه الحجر السحري حتى يتمكن من حمله . ولكنه يدعه يسقط من فمه فتبتلعه سمكة وفيما بعد يتمكنان من صيد السمكة ويستعيدان الحجر السحري ، ويأتیان به الى سيدهما . وفي الحال يستعيد قصره ، وينضم الى زوجته ، ويعيش معها في سعادة .

وفي معظم الحكايات الأوروبية ، بطبيعة الحال ، تتناول خاتما سحريا ، لا حجرا سحريا . . . ولكن آرني مقتنع بأن الحجر السحري يمثل الشكل الأقدم من القصة . وعلى الرغم من أنه لم يكن في متناول يده تقريبا مجموعة كبيرة من الروايات للحكاية ، كما هو في الامكان أن يجمع اليوم فإن بحثه يبين أنه لا يمكن أن يكون هناك الا شك ضئيل في أن الحكاية من ابداع أناس في آسيا ، وربما في الهند ، وفي أنها انتقلت من هناك الى أوروبا . وليس من شك في أن أركانها قد توطدت هناك قبل القرن السابع عشر ، عندما سمعها ، فيما يبدو ، بازيل في ايطاليا ، فيروى القصة في كتابه « بنتاميرون » . وفي حين أن الحكاية ، بلا شك شائعة في أوروبا الشرقية أكثر من أوروبا الغربية فإنها تروى ، أحيانا على الأقل ، في كل بلد تقريبا في هذه القارة . وقد نقلت على السنة أناس من الهضبة الاسكتلندية والاييرلندية ، ولكن يبدو أنها غير معروفة في آيسلاندة ، وهي شائعة في شمال أفريقيا وفي الشرق الأدنى ، وقد تغلغل الى أقصى الجنوب في مدغشقر وبلاد الهوتنتوت . وشرقا من الهند سجلت الحكاية مرات عديدة في أقصى الهند وفي جزر الهند الشرقية والفيليبين . وثمة رواية واضحة بدرجة كافية شائعة أيضا في اليابان . وقد أتى الفرنسيون بالقصة الى هنود « ماريتايم بروفنز » ، وميسوري . وهناك روايات برتغالية (من جزر كيب فيردى) في ماسا شوستس واسباتية في الأرجنتين . وإذا كانت القصة ، كما يقول آرني ، قد بدأت في الهند ، فإنها تكون قد

قطعت مسافة كبيرة ومكنت لنفسها بحيث أصبحت
مألوفة في العالم الغربي .

والنموذج العام نفسه ، معروف ، بطبيعة
الحال ، في حكاية علاء الدين والمصباح العجيب .
العثور على المصباح في حجرة تحت الأرض ،
والآثار السحرية التي تترتب على حكه ، وحياسة
قصر والفوز بزوجة ، وسرقة المصباح وضياع كل
ثروته ، واستعادة المصباح المسروق في آخر
الأمر ، بوساطة أداة سحرية أخرى ، قصة معروفة
لكن قراء « ألف ليلة وليلة » حتى في مجموعات
الحكايات التي يقرأها الصغار . وعلى الرغم من
أن هذه الحكاية قد دخلت في التراث الشعبي
لمعظم البلاد الأوروبية ، إلى حد ما ، فإنها لم تصبح
أبدا حقا حكاية شفاهية تتردد على الألسنة .
وقد كان بقاؤها مرتبطا ارتباطا وثيقا بما تخطى
به ألف ليلة وليلة من ذيوع وبخاصة منذ أن قام
« جالان » بترجمتها منذ ما ينوف قليلا على مائتي
عام . وكان هناك حقا شك ، استمر ردحا من
الزمن ، فيما إذا كانت حكاية علاء الدين تمت
بصلة للقائمة المعترف بها لحكايات ألف ليلة
وليلة ، وروى أنها من ابداع جالان نفسه . ولكن
ثبت الآن صحة القول أن القصة جزء من ألف
ليلة وليلة وعلى أية حال فإنه لا يمكن القول
على وجه اليقين أن القصة جزء من التراث الشعبي
لأى بلد .

ونفس العلاقة بين الروايات المكتوبة
والروايات الشفاهية يري إلى حد كبير في الحكاية
المرتبطة بها ارتباطا وثيقا : « العفريت والضوء
الأزرق » . والشكل الذي تزوي به الآن هذه
الحكاية في جزء لا يستهان به من أوروبا ، تأثر
بلا شك ، بالرواية الفنية لهانز كريستيان
أندرسون لحكاية « القداحة » . وكما هو الحال
في حكاية علاء الدين يعثر على زناد لاشعال النار
أو قداحة في حجرة تحت الأرض . وبهذه القداحة
يشعل البطل لها ، على اثره يأتى عفريت ليلبي
طلبه . ومن مغامرات أخرى يقوم بها يأمر خادمه
بأن يحضر له الأمير ثلاثة ليال متتابعات .
ويكتشف أمره وفي غمرة اضطرابه يفقد قداحته .
وبينما هو على وشك أن ينفذ فيه حكم الاعدام
يطلب السماح له بأن يشعل غليوته . وكان رفيق

له قد أحضر له قداحته وأعطاهما له وهو في
السجن . وبينما هو يشعل غليونه يظهر له
العفريت الذي يعاونه ويخف لنجدته .

وعلى الرغم من أن آرنى قام بدراسة هذه
الحكاية بأثارة شديدة فإنه لم يفرق بوضوح
شديد بين هذه الرواية للحكاية وبين حكاية
علاء الدين .

والحق أن الحكايتين مختلفتان تقريبا
بصورة تجعل من الصعب التمييز بينهما . والفرق
الجوهري هو أن الأداة السحرية في هذه الحكاية
تضيغ عن طريق الصدفة لا عن طريق مؤامرة
يدهرها غدو . وعلى الرغم من أن الحكاية ليست
غير معروفة في جنوبي أوروبا فإنها شائعة على
نطاق واسع في بلاد البلطيق واسكنديناو ولم
يقم أحد بتحليل كل هذه الروايات ، ولكن يبدو
أن من المحتمل أن يكون لهانز كريستيان أندرسون
تأثير عظيم في انتشار هذه القصة .

وثمة ثلاث حكايات أخرى عن فقد أدوات
سحرية واستعادتها ، قام بدراستها معا آرنى
آرنى . والأدوات السحرية التي تتناولها الحكايات
هي على التعاقب ثلاثة واثنتان وواحدة . وأعظم
الثلاثة ذيوعا إلى حد كبير هي « المائدة » ،
و « الحمار » و « العصا » ، والحق أنه يمكن أن
يقال أن من المحتمل ، فيما يبدو ، أن يكون
الطرازان الآخران ، أكثر قليلا من أن يكونا مجرد
تطوير خاص لهذا الطراز .

رجل فقير يتلقى عن أحد المحسنين مائدة
أو مفرشا مائدة أو زكية تمد نفسها بالطعام
ويسرق منه هذه الأداة السحرية نزيل بالخان
الذي يقيم فيه ويستبدل بها أداة مماثلة لها في
المظهر . وعندما يعود الرجل الفقير إلى بيته
ويحاول أن يحصل على طعام يفشل . وعندما
يذهب ثانية إلى من أحسن إليه يعطيه حمارا عجيبا
أو حصانا عجيبا ، يسقط له كل الذهب الذي
يشتهيه . ويحتال عليه نفس النزيل بالخان
ويخدعه للمرة الثانية ويجد الرجل أنه لا يملك
الحيوانا لا نفع له . وفي المرة الثالثة يعطيه
المحسن هراوة سحرية وبهذه الهراوة يجبر نزيل
الخان على أن يعيد إليه الأدوات السحريتين اللتين
سرقهما .

وهذه الحكاية تحظى بانتشار واسع النطاق .
وهي موجودة في كل مجموعة حكايات تقريباً في
أوروبا وآسيا . وهي تروى تقريباً في أرجاء
أفريقيا ، وانتقلت في الغالب إلى أمريكا الشمالية
وأمريكا الجنوبية على السواء وإلى جانب الأشكال
الشفاهية التي تتردد حالياً في الهند هناك دلالة
على أن الحكاية بمعظم ما فيها من عناصر أساسية
كانت شائعة ، على الأقل ، في أوائل القسرن
السادس عشر الميلادي ، إذ أنها تظهر في مجموعة
لحكايات بوذية صينية . وبعد الدراسة
المستفيضة التي قام بها آرنى للروايات عن هذه
الحكاية لا يدلى برأى قاطع فيما إذا كانت الحكاية
قد انتقلت من آسيا إلى أوروبا أو العكس
بالعكس .

وفي نفس الدراسة قام آرنى بمعالجة القصة
التي لها صلة بهذه الحكاية والتي لا يرد بها إلا
ذكر أداتين سحريتين . وهذه الحكاية معروفة
عادة باسم حكاية « كيس النقود الذي لا يفرغ »
وحكاية « اخرج يا ولد ، اخرج من الزكبة ! »
ولا شك أن آرنى على حق في اعتقاده أنها صورة
مطورة للحكاية التي عالجناها تبوا . فالأدوات
السحرية يتسلمها أصحابها بنفس الطريقة .
وأولى هذه الأدوات السحرية ، وهي عادة كيس
نقود ، يسرقها جار ، ويستردها صاحبها
باستخدام زكبة سحرية ، تسحب العدو إلى
داخلها أو يكون فيها قزم يضربه إلى أن ينادى
عليه بأن يكف عن الضرب . وهناك تغيير متبادل
في أنواع الأدوات السحرية بين هذه الحكاية
وحكاية مفرش المائدة السحري . وقد يحسن بنا
أن نقول أنه ليس لدينا هنا شيء أكثر من شكل
مختصر للحكاية والتي فيها يختصر عدد الأدوات
السحرية من ثلاثة إلى أداتين . وهذا الشكل
الفريد ، على أية حال ، يظهر في منطقة محدودة
جداً حول الطرف الشرقي لبحر البلطيق .
والروايات الوحيدة التي نقلت عن النرويج
والفلاندرز لا صلة لها تماماً بالمنطقة الرئيسية
التي تطور فيها هذا الطراز .

والحكاية الثالثة من هذه الحكايات التي
عالجتها الدراسة التي قام بها آرنى أكثر انتشاراً
إلى حد ما . وليس في هذه الحكاية إلا أداة
سحرية واحدة ، وهي طاحونة سحرية أو قدر

سحري . يتسلم البطل طاحونة سحرية ، تقوم
بطحن الحبوب أو الملح ، والتي يستطيع مالکها
فقط أن يأمرها بأن تكف عن العمل . وأحياناً
تكون فتاة هي التي تعطى القدر السحري ، الذي
يمتلئ بالعصيدة والذي لا يطيع أمر أي أحد سوى
مالکها . والحكاية يمكن أن تمضي أحداثها بأية
طريقة من ثلاث طرق . ففي إحدى الطرق تأمر
أم الفتاة القدر بأن يعمل فيفيض البيت بالعصيدة ،
قبل أن تتمكن الفتاة من العودة ووقفها عن العمل
أو أن الرجل الذي يسرق الطاحونة ، يحملها على
أن تطحن حبوباً ويضطر إلى أن يستدعي مالکها
ليخف لنجدته . . . والنهاية الثالثة نهاية محزنة . .
قبطان سفينة يسرق طاحونة الملح ويأخذها على
ظهر السفينة ، حيث يأمرها بأن تطحن الملح ،
ويعجز عن إيقاف الطاحونة عن العمل فتظل تطحن
الملح ، حتى بعد أن تفرق تحت وطأة ثقل الملح .
وهذا هو السبب في أن ماء البحر مالح .

ويتوصل آرنى إلى نتيجة مؤداها أن هذه
الحكاية التي تنتشر من النرويج خلال أوروبا
الوسطى إلى اليونان ، إنما هي صورة مطبوعة
للقصة التي تتضمن أداتين سحريتين ، والتي
تحدثنا عنها توبا . وهو يعتقد أن مجموعة صغيرة
معينة من الحكايات التي تتعلق بطاحونة الملح
قد تطورت بمزيج من تراث بحار عجوز عن
السبب في ملوحة ماء البحر .

وثمة حكاية عن أدوات سحرية ومعروفة
في العالم الأدبي من خلال أسطورة ربة الحظ هي
حكاية الأدوات السحرية الثلاثة والثمار العجيبة
وهذه القصة تشبه قصة أخسرى تعالج أدوات
سحرية من مخلوق خارق للعادة هو قزم أو أميرة
منسحورة أو ما إلى ذلك ، ويعطى أحدهم كيس
نقود لا تفرغ منه النقود أو يعطى رداء فيه جيب
لا تفرغ منه النقود ويعطى الثاني قلنسوة تأخذ
إلى أي مكان يريد أن يذهب إليه ، أما الثالث
فيعطى بوقاً (أو صفارة) تمده بنجود . وتسرق
أميرة ، يلعب معها البطل الورق ، أداتين
سحريتين ، وبوساطة القلنسوة المنسحورة ينقلون
الأميرة إلى مكان بعيد ، هو عادة جزيرة ، ولكنها
تنجح في استخدام القلنسوة وتتمنى أن تغرد بها
إلى بيتها . . . ويتفق أن يأكل البطل ، الذي يترك
وحده ، تفاحة ، تؤدي إلى أن يثبت له قرنان في
رأسه . ولكنه ، فيما بعد ، يعثر على تفاحة

أخرى ، أو على ضرب آخر من الفاكهة فيزول القرنان . ويعود الى القصر ، ومعه نوعا التفاح ، وينجح في اغراء الأميرة بالتهايم احدى التفاحات فينبت لها قرنان في رأسها . وفى مقابل تخليصها من القرنين بالتفاحة الأخرى يستعيد الأدوات السحرية .

والقصة ليست دائما مرضية في الدوافع التى تدعو الى وقوع أحداثها . فالرفاق الثلاثة سرعان ما يختفون عن الأنظار ، ويترك البطل وحده ليقوم بمغامراته . وفى تلك الروايات التى فيها يتلقى الرفاق الثلاثة الأدوات السحرية من أميرات مسحورات يتوقع السامع أن يعرف المزيد عن هؤلاء النساء ، وعبثا يتصور أنهن سوف يصبحن فى آخر الأمر زوجات للرفاق الثلاثة . وعلى الرغم من هذه التناقضات ، فإن هذه الحكاية ، على أية حال ، بقدر ما يتعلق الأمر بأوروبا ، تعد واحدة من أعظم كل الحكايات عن الأدوات السحرية وأكثر ذيوغا . وهى منتشرة بصورة لا تتغير فى أرجاء القارة بأسرها ، ولكنها لا تنتشر الى مسافة يعتد بها فى آسيا . وعلى الرغم من أن بعض ملامح القصة توجد فى مجموعة الحكايات الفارسية « توتى - نامة » وأيضا فى مجموعة الحكايات الهندية « سو كاسا باتانى » . فإن القصة الكاملة ، فيما يبدو ، شفاهية وأوروبية غربية . ونقلها الفرنسيون الى أمريكا حيث يرونها هنود « بينو سيكوت » فى « ماين » ، والبرتغاليون من جزر كيب فردى الى ماساشوسيتس وثمة قصة أخرى تظهر فيها بانتظام ثلاث أدوات سحرية هى حقبة تحمل على الظهر ، وقبعة وبوق . وهذه الحكاية ، بصفة عامة ، ليست شائعة ، مثل الحكاية التى تتعلق بالثمار العجيبة ، ولكنها أوسع انتشارا . وينبدو أنها تكاد تكون معروفة تماما فى أندونيسيا والهند كما هى معروفة فى أيرلنده . ولم يدرسها منهجيا أحد قط ، والقيام بفحص سريع لها لا يلقى الكثير من الضوء على تاريخها . وقد ظهرت فى ألمانيا فى شكل أدبى فى أوائل عام ١٥٥٤ - واستخدمها مرارا الكتاب المتأخرون . وذيوغها فى التراث القديم لبلاد مثل ألمانيا والفلاندرز وأيرلنده وروسيا يدل على أن الناس قاموا بروايتها منذ مدة طويلة باستثناء التراث الأدبى .

وتفاصيل عمليات النقل فى هذه القصص تختلف بقدر كبير من رواية لرواية . وإن كان الملخص الاجمالى العام للقصة واضحا بدرجة كافية . . أصغر اخوة ثلاثة يعثر على أداة سحرية ، ويستبدل بها أداة سحرية أخرى . وبوساطة الأداة السحرية الثانية يحصل ثانيا على الأداة السحرية الأخرى . وبمثل هذه العمليات التى يتوسل فيها بالحيلة لاستبدال أداة بأخرى يصبح بمقدوره أن يأتى بقدر كبير لا ينفد من الطعام وبجيش ضخم . ويشن الحرب على الملك ، ويصادفه التوفيق فى كل مشروعاته .

وتختلف هذه الحكاية عن الحكايات الأخرى التى تدور حول أدوات سحرية فى أنه ليس فيها فقد لهذه الأدوات أو استعادة لها . والحق أن بساطة الحكاية القصصية تجعلها طبيعية ، بحيث انها ربطت نفسها بسهولة بقصص أخرى .

وثمة تشابه كبير بحكاية الثمار العجيبة ، يوجد أيضا فى حكاية قلب الطائر السحري . وأزنى على أساس التحليل الذى قام به بعناية وفى أناة أعاد بناء الشكل المحتمل للحكاية الأصلية . يشاء القدر أن يكون فى حيازة رجل فقير طائر سحري ، يضع بيضا من الذهب . ويبيع الرجل الفقير البيض الثمين ويصبح غنيا . وذات يوم ينطلق فى رحلة ، ويترك الطائر مع زوجته ، لترعاه ، وفى أثناء غيابه يأتى الرجل الذى كان يشتري البيض (وأحيانا يكون رجلا آخر) الى الزوجة ، ويرتبط معها بعلاقة غرامية ، ويغريها بأن تعد له من لحم الطائر العجيب وجبة تقدمها له . والطائر يتمتع بسمة عجيبة هى أن كل من يأكل رأسه يصبح واليا ، وكل من يبتلع قلبه يجد ذهباً تحت وسادته التى ينام عليها . ويذبح الطائر ويعد لحمه ، ولكنه بطريق الصدفة يقع بين أيدي ابنى الرجل الغائب فى الرحلة التى يقوم بها . ودون أن يعرفا شيئا عن المزاي العجيبة للطائر ياكلان الرأس والقلب . ولكن العاشق لا يتخلى عن تحقيق ما يديره ، لأنه يعرف أن شواء يعد من لحم من أكلوا الطائر له تأثير لحم الطائر نفسه . ويسعى الى ذبح الولدين ، ويغري الأم بأن توافق على ذلك . الا أن الولدين يرتبان فيما يدبر لهما ويفران هاربين . ويصل الولد الذى أكل الرأس الى احدى الممالك التى

يكون حاكمها قد توفى توا ، ومن ثم لا بد من اختيار ملك جديد . وعن طريق ضرب من التجلي العجيب يتم اختيار الفتى حاكما . أما الولد الآخر فإنه يتلقى كل ما يشتهي من ذهب . وفي خلال مغامراته تخونه فتاة وامرأة عجوز فيعاقب الفتاة باستخدام قوته السحرية ويحولها الى حمارة حيث تضرب ضربا شديدا . ولكنه في آخر الأمر يعيدها الى هيئتها الآدمية . وفي معظم الروايات يقتص الولدان في آخر الأمر من أمهما .

وقصة قلب الطائر السحري ورد ذكرها في المصنفات الأقدم عهدا كمثال ايضاحي لحكاية انتقلت من الهند الى أوروبا . ومهما يكن من أمر ، فإن الدراسة المستفيضة التي قام بها آرنى ، في الوقت الذي تبين فيه أصلها الآسيوي ، فإنها تدل على أن موطنها الحقيقي الأقرب للصحة هو غربى آسيا . وربما يكون بلاد الفرس . وهي معروفة تماما في شرقى أوروبا ، وبخاصة في روسيا ، وحول بحر البلطيق ، ولكنها موجودة كذلك في غربى أوروبا وفي جنوبها . وهي توجد غالبا في شمال أفريقيا ، ونقلت مرة من منطقة . تبعد كثيرا الى الجنوب في تلك القارة . وقد نقلها الفرنسيون الى كندا حيث لا يزالون يروونها ، وعرفتها منهم ، بلا شك ، قبيلة الأوجيبوا في أونتاريو الجنوبية . وعلى الرغم من أنها توجد في كتاب « توتى - نامه » الفارسي ، في حوالى عام ١٣٠٠ م ، فإن آرنى يوضح بجلاء أنها ترددت على السنة الناس وأنها عمليا لم تتأثر بأى رواية أدبية .

وفي عدد كبير من القصص التي تروى عن ملكية أدوات سحرية ، يتفق أن تقع بين يدي البطل هذه الأدوات السحرية ، بحيلة يخدع بها بعض الشياطين أو المردة . اذ يجدهم يتنازعون على ملكية ثلاث أدوات سحرية (أو قد يكونون ثلاثة من الورثة هم الذين يتنازعون على ملكية هذه الأدوات السحرية) ، ويضطلع بمهمة خسم النزاع . ولا بد من أن يمسك بالأداة السحرية ، ولكنه حالما يمسك بها يستخدمها للحصول على الأدوات السحريتين الأخرين . ثم يمضى في مغامراته التي قد تتألف من أداء مهام تفرض على من يتقدمون لحطبة أميرة أو تخلص الأميرة من سحر . ولكن هذه الطريقة للحصول

على الأدوات السحرية لا بد أن تكون مقصورة على أى حكاية شعبية غير عادية ، وثمة سؤال يخطر بالبال لمعرفة هل يحق للمرء أن يعتبر أن لدينا هنا حكاية شعبية حقيقية . لعل من المناسب ، من أجل أغراض التصنيف ، أن ندرجها برقم مناسب (الطراز رقم ٥١٨) ، ولكن لا بد من القول انها موتيفة تمهيدية ، قد تؤدي تقريبا الى أى حكاية فيها يمكن استخدام الأدوات السحرية للقيام بالمهام ، التي تتم بها عمليات انقاذ ، أو يتم بها الحصول على ثروة .

وإذا اعتبرت موتيفة فإن لها تاريخا طويلا . . . فهي تظهر في شكل لا يخطئه أحد في مجموعة للحكايات البوذية الصينية ابان القرن السادس الميلادى ، وفي « محيط القصة » (القرن الحادى عشر) ، وفي ألف ليلة وليلة ، وبغض النظر عن دورها الثانوى فيما يرتبط بحكايات أخرى فإن هناك عددا لا يستهان به من الروايات يبدو أن الاهتمام الرئيسى فيها ينصب على الصلة . ومهما يكن من أمر فإن الموتيفة منتشرة انتشارا كبيرا في أرجاء أوروبا وآسيا . وهي شائعة في شمال أفريقيا وتظهر أحيانا في مناطق تبعد كثيرا في الجنوب . . . ونظرا لانتشارها الواسع ، وارتباطها بحكايات شعبية مختلفة كثيرة ، وقدمها الذى يمكن تأكيده بسهولة فإن هذه القصة (أو موتيفة الحكاية ، اذا شئت) تشير لمشكلات مهمة ومتعددة لكل من يتصدى لكتابة تاريخها .

وثمة رواية مغايرة شيقة لحكاية البطل وأدواته السحرية الثلاثة هي الحكاية المعروفة في مجموعة حكايات جريم باسم حكاية « اليهودى وسط الأشواك » والحكاية منتشرة انتشارا واسعا في كل جزء من أوروبا . ولكن اذا استثنينا ظهورها ، فيما يبدو مرة واحدة ومن آن لآخر في اندونيسيا وبين ظهراى قبائل البربر في شمال أفريقيا فإنها لم تنتقل شرقا أو جنوبا . وقد ورد ذكرها في التراث الانجليزى فى فرجينيا بين الفرنسيين فى ميسورى والسود فى جامايكا . وقد عولجت مرارا فى المصنفات الأدبية ، وبخاصة فى ألمانيا وانجلترا ، منذ القرن الخامس عشر ، بحيث أن هذه الأشكال الأدبية قد أثرت ، بلا شك على التراث الشفاهى . ومهما يكن السبب فإن الحكاية تظهر بعد أن يلحقها تغيير غير عادى في

التفاصيل . ولعل دراسة مقارنة مستفيضة للعلاقة بين أكثر من مائتين وخمسين رواية للحكاية رددتها ألسنة الناس بعد أن عولجت معالجة أدبية ، توضح تاريخها المعقد .

والقصة تشترك في نقاط عديدة مع حكايات عديدة قمنا ببجتها . فالبطل تطرده من البيت زوجة أب شريرة أو يطرد من الخدمة ومعه مبلغ صغير من المال بعد سنوات عديدة قضاه في عمل شاق . ويعطى المبلغ الصغير من المال الذي معه لرجل فقير ، وفي مقابل ذلك يمنح ميزة ، بمقتضاها تتحقق له ثلاث أمنيات . وأهم هذه الأمنيات أن يحصل على كمان سحري يجبر الناس بالحناءة على الرقص . وهو عادة يطلب قوسا للسهم لا يخطئ الهدف أبدا ، والمقدرة على أن تطاع كل رغباته . وكثيرا ما تظهر بجانب هذه ، أدوات سحرية أخرى أو قوى سحرية أخرى ، في هذه القصة . وفي خلال مغامراته يلتقي براهب ، أو يهودي في الغالب الأعم ، ويتراهنان على إصابة طائر باطلاق السهم عليه ، ويخسر اليهودي المباراة ، ويكون لزاما عليه أن يسير على الأشواك ، وهو حافي القدمين ، ليأتى بالطائر ، وبالعرزف على الكمان السحري يضطر البطل ، هذا اليهودي الى الرقص على الأشواك ، وفي بعض الروايات يستبدل بحدث الرقص على الأشواك قصة عن التغلب على مارد ، وذلك بإجباره على الرقص . وفي آخر الأمر يؤتى بالفتى للشول أمام المحكمة ، لما ارتكبه من جرائم ، ويحكم عليه بالاعدام شنقا ، فيتقدم بالتماس أخير ، هو أن يسمح له بالعرزف على كمانه ، ويجاب الى طلبه ، ويضطر بذلك القاضي وجميع الحاضرين الى الرقص ، وينتهي الأمر باطلاق سراحه . وكل من يعرف الحكايات الشعبية الأوروبية سوف يتعرف في هذه القصة على عدد من الموتيفات ، واجهها من قبل في حكايات أخرى ، ويبدو أن فكرتها الرئيسية المشتركة هي الكمان السحري ، والرقص الذي يضطر اليه كل من يسمع الألحان الصادرة منه . والحق أن زوجة الأب الشريرة والطرد من الخدمة بلا مكافأة سوى مبلغ صغير من المال ، ومساعدة الرجل الفقير بأخسر بنس يتبقى من هذا المبلغ ، والنجاة من الاعداء بتقديم

التماس وهمي أخير ، كلها موتيفات تبين الصلات الوثيقة بين هذه الحكاية وبين حكايات أخرى عديدة . وثمة نتيجة تستخلص من هذه الكثرة في عدد الموتيفات الشائعة في الحكاية الشعبية هي أن هناك تفاصيل كثيرة ، فيها يمكن لهذه القصة أن تؤدي الى حيكات قصصية مشهورة أخرى ، بصورة لا يدركها أحد .

وقد واجهتنا من قبل حيوانات سحرية عديدة ، مع صرف النظر عن الوحوش المعاونة ، التي تساعد على القيام بعمل في الحكايات الشعبية . والدجاجة التي تضع بيضا من الذهب في حكاية جاك وشجرة الفول ، والحصان أو الحمار ، الذي يسقط لصاحبه ذهبا ، ليسا الا اثنين من هذه الحيوانات . ولعل الحيوان العجيب الذي يثير الدهشة أكثر من غيره في كل الحيوانات السحرية هو « نصف الديك » . ونظرا لأنه يظهر كثيرا جدا في الحكايات الفرنسية فإنه عادة معروف باسمه الفرنسي Demi-coq

وبما أنه ليس الا نصف حيوان فإن هذه الحقيقة دعت رواة الحكايات الى أن يطلقوا العنان لخيالهم وبالغوا في ابتداع أحداث من صنع هذا الخيال . طفلان لا يرثان سوى ديك . فيقسمانه الى نصفين . ويحظى أحدهما بالعون من اشبيته من الجن تحول نصف الديك الى حيوان سحري . ويفكر نصف الديك الآن في القيام بمغامراته . ويريد أولا أن يسترد مبلغا مقترضا من المال . وتحت جناحيه أو في موضع آخر من جسده يأخذ معه بعض اللصوص ، وثلعين ، ومجرى ماء . وعندما يذهب الى القلعة ، ويطلب بمبلغ المال يسجن مع الدجاج ولكن الثلعين يلتهمانه . وكذلك في حظيرة الخيل يسرق اللصوص الجياد . وعندما يحرق يطفى مجرى الماء النار . وأخيرا يعطى مبلغ المال . وتنتهى القصة عادة بالاطاحة بالملك وعندما يأكله الملك ، بالرغم من كل الحيل التي يتوسل بها ، يظل يصيح ، وهو في بطن الملك .

وقد قام رالف . س . بوجز ، بدراسة هذا القصة ، بقدر ما تتعلق بالروايات الأوروبية . وانتهى الى استنتاج أن المركز الذي ظهرت فيه هذه القصة وتطورت هو قشتالة ، وأن الحكاية

انتشرت من هناك الى أرجاء فرنسا ، وانتقلت الى أجزاء مختلفة من أمريكا الجنوبية - البرازيل وشيلي والأرجنتين، على يد المستوطنين البرتغاليين، والاسبان ، ونقلها الى هندود كوتشيتي في نيومكسيكو والى ميسوري ، الاسبان والفرنسيون على التعاقب . وظهرت القصة مرتين ، احدهما في فرنسا والأخرى في أسبانيا ، وذلك في مصنفات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ويشير اليها في مسرحية نشرت في فرنسا ، في عام ١٧٥٩ . ومن رأى بوجز أن الحكاية الاسبانية ، التي عالجه أديبة فرنات كابالليرو في القرن الثامن عشر ، تتسم بأهمية من الدرجة الأولى في تطور هذه القصة وانتشارها في المناطق الواقعة جنوب غربى أوروبا . ومهما يكن من أمر فإن هذه الحكاية لا تقتصر على هذه المنطقة ، بل انها توجد ، مع شيء من التغيرات في أرجاء معظم القارة في مناطق تبعد شرقا مثل الهند . وهي منتشرة بلا تغيير شديد . ولم تنقل أى روايات لها من الجزر البريطانية أو من ألمانيا، أو تشيكوسلوفاكيا . . ومن جهة أخرى فإن لدى الفنلنديين منها ما يقرب من مائة رواية ، وهي شائعة في استونيا وروسيا . وبالإضافة الى الدراسة التى قام بها بوجز لهذه الحكاية ، هناك معالجة لها في المناطق الأخرى سوف تلقى الضوء على تطورها وانتشارها . وقلما يفكر أحد في العملية التى بها يمكن أن تبرز الى حيز الوجود هذه الأدوات العجيبة : فهي تؤخذ ، فحسب ، على أنها من قبيل الأمور المسلم بها . وثمة استثناء لهذه العبارة المذكورة هو حكاية « أجنحة الأمير » . وهي عادة تبدأ بمباراة في صنع أداة عجيبة . ويقدم عامل ماهر بصنع أجنحة (أو حصان سحري أحيانا) تحمل المرء في الجو . ويشترى أمير الجناحين من العامل ويطير بهما الى برج ، حبست فيه أميرة . ويطيران معا مبتعدين ، وعندما يعرض والد الأميرة نصف مملكته لتكون مكافأة لعودتها اليه ، يطير الأمير معها عائدا ، ويبرم الصفقة .

والجزء الهام في هذه القصة ، وهو الرحلة على ظهر الحصان الطائر أو ، بالجناحين . يظهر في حكايات شرقية عديدة ، وبخاصة في « ألف ليلة وليلة » وفي « محيط القصة » وهي معروفة لدى قراء القصص الخيالية فى القرون الوسطى من خلال مغامرات « كليوماديس » . ويبدو أنها غير معروفة فى التراث الشفاهى فى خارج شـبـمـالى وشرقى أوروبا .

وقصة الشاب الذى يتمتع بسحر لا يقاوم يجعل كل النساء تعشقه (معشوق النساء) هى الحكاية التى تتردد على ألسنة الناس من بين ثلاث حكايات عن أدوات سحرية معروفة فقط فى اسكتلندا وبلاد البلطيق وبوساطة هذا السحر الذى لا يقاوم يحصل على أدوات سحرية ويتزوج فى آخر الأمر ملكة . أما الحكايتان الأخريان فلم يردد الناس الا ست روايات لهما . ومن هذه الروايات حكاية « فيديفاف » ، التى فيها تعطى امرأة عجوز للبطل حجرا سحريا ، وتشير عليه بأن يذهب الى بيت فلاح ليلا ولا يقول شيئا سوى كلمة « شكرا » وأن يضع الحجر فى الرماد . ويمنع الحجر النار من أن تشتعل . وكل من يحرك الرماد سواء كان الابنة أو ربة البيت أو الواعظ . الخ . يجب أن يظل يقول : « فيديفاف » الى أن يتحرر من ربة السحر . وهذا لا يحدث الا عندما يتزوج البطل من ابنة الفلاح بمبادلة بقرته بقدر سحري ، ينطلق الى خارج البيت ويسرق الطعام والمام من جيران الفلاح الأغنياء .

وهاتان الحكايتان الأخيرتان مثالان جيدان للقصص المعروفة فى مناطق صغيرة نسبيا ، وليس من شك فى أن هناك مئات من أمثال هذه القصص التى لم تنتقل أبدا الى أبعد من المكان الذى رويت فيه أصلا ، وذلك اذا ما تم ارتياد الأجزاء الأخرى من العالم بحثا عن حكايات من نوع ما يتردد فى اسكتلندا وبلاد شرقى بحر البلطيق .



الأسطورة والفن الشعبي

تأليف : د. عبد الحميد يونس
عرض وتعليق : عبد العزيز رفعت

في أخريات العام الماضي ، وبالتحديد في فجر يوم الثلاثاء ، الموافق للثالث عشر من سبتمبر عام ١٩٨٨ ، رحل عن عالمنا الأستاذ الراحل الدكتور / عبد الحميد يونس وخلف وراءه الساحة الثقافية بوجه عام ، والفولكلورية ، بوجه خاص ، وهما يعانيان من فراغ حاد ذي مذاق ممرور ، يشهد بأهمية هذا الراحل على كل المستويات ، وعندما أشرع الآن في الكتابة عنه ، من خلال عمل من أعماله ، فأنمسا يبدھني أمران :

أولهما : أنه من المستحيل أن يتم الحديث عن تاريخ هذا الراحل الراحل ، أو عن كتاباته ككل ، دون الوقوع في شرك التبسيط السرف والمخيل ، الذي يقارب أن يكون رسما تخطيطيا جافا لكيان حي ومتواجد وفعال .

وثانيهما : أن اللجوء الى الملاحظات الافتتاحية في دراسة لعمل واحد من أعماله قد يقود الى ما هو أسوأ ، ذلك أن هذا الراحل يمثل بداية عنيقة ، وإضافات بالغة التنوع أثرت حركة الفكر ، وجعلت لها حضورا واقعيا وتاريخيا يتم عن معرفة مخيطة وموضوعية كاملة . ودراسة تتجاهل هذه البداية وتلك الإضافات ستتظل تنتظر أن تبادر دراسات أخرى لتعويضها جوانب النقص المتعددة التي ستتسم بها طبيعتها .

ويمكن أن يضاف الى هذا الوضع البالغ الحساسية تواضعه - رحمه الله - أو ربما طموحه - الذى صور له ، رغم ذلك ، أنه لم يقدم للمكتبة العربية شيئاً ذا بال ، أو هو - على أكثر تقدير - فى تصوره - شئ ذو طبيعة محدودة وفائدة أكثر محدودية ، وطالما أخبرنا بذلك ونحن نجلس منه مجلس التلاميذ والمريدين ، ونصحنا بأن نبدأ مع المادة الفولكلورية من حيث ينبغى على العاشق أن يبدأ ، والعاشق لا يبدأ بالضرورة من حيث ينتهى العشاق الآخرون ، فطبيعة المادة التى نتعامل معها نحن الفولكلوريين من الشراء بحيث لا تصبح كائنات معرفياً بغير تعدد المناهج التى تتناولها ، وهى لاتعنى فقط « حاصل الممكنات » التى تحققت فى الماضى ، وإنما تعنى كذلك « حاصل الممكنات » التى لم تتحقق بعد ، والتى يمكنها أن تتحقق فى المستقبل .

وقد قادتنى نظرتة هذه الى تتبع اعماله ، ومدارسه أقواله ، والنزوع الى مناقشته كلما سنحت الفرصة ، وبدأ لي واضحاً أن الإبحار فى محيطات زاخرة أو التحليق فى أجواء ميامية أيسر بكثير من نفاذى الى أجواء هذا الرائد وتحديد مجالاتها بدقة ، وإنما ينبغى أن يخطط لذلك فى حدود أوسع ومجالات أكثر . . . وهى مهنة جلييلة لا تتعدى محاولتى هذه فيها أن تكون عرضاً محدوداً جداً لإقدرات فائقة وغير محدودة ، ثنقلت بيسر وبساطة وعمق بين علوم انسانية متعددة وتركت بصماتها عليها فى صمت ونكران عظيم للذات . . . وبداية فان عمله هذا الذى سأتعرض له ليس بأهم أعماله ، ومبلغ علمى أنه أصغرهما حجماً اذا استثنينا كتابه « الحكاية الشعبية » ومع ذلك فبمكنة هذا العمل أن يقودنا الى الساب الذى يمكن عن طريقهولوج الى عالمه ، بل والتمركز فى قلب الدائرة الرحبة لاهتماماته ، إذ يقدم فيه الرائد الراحل نظرة مجيلة عن الأسطورة والفن الشعبى ، أى عن الميثولوجيا والفولكلور ، مؤكداً على الأصرة القوية التى تربط فيما بينهما ، والتى تحتم على « العالم الذى يريد أن يتخصص فى الفولكلور

أن يكون من الدارسين النفاة للأساطير ومن الملمين بتاريخ هذا العلم ومدارسه المختلفة » .

وقضية العلاقة بين الميثولوجيا والفولكلور قضية جلييلة ، ذات خطر ، قد انطبعت معظم الكتابات التى تناولتها بكل العيوب المألوفة فى تناول مثل هذه القضايا ذات الخطر ، إذ أن لها من الوضوح القدر الذى لها من الخفاء ، غير أن دقة زوايا الرصد وموسوعية الراصد قد أتاحا للقضية درجة من الموضوعية اعتقد - من جانبى الشخصى - أنها لم تتوافر فى كتابات كثيرة بالغت - دعماً لهذه القضية - فى أن تصل بين أجزاء منها لم تتصل ذات يوم بينها الأسباب ، فضلاً عن افتقار بعضها الى الاتجاه السليم والأسس العلمية الثابتة .

ومن المفيد هنا أن نذكر زوايا الرصد التى اختارها الدكتور يونس ، فصولاً لكتابه ، ثم بعد ذلك نعود الى موسوعية الراصد فى هذه الفصول حتى نستشرف أبعاد عالمه وسلامه منهجه وخصوصية أدواته .

يبدأ الكتاب بمقدمة وجيزة يتلوها خمسة فصول هم على الترتيب :

الفولكلور والميثولوجيا - الشمس والقمر والزهرة - الأسطورة والرمز الفنى - الملحمة الشعبية - الفولكلور . . . لماذا ؟

والواضح أن بعض هذه عناوين يعتمد علاقة ثابتة بين طرفى العنوان الرئيسى للكتاب وبعضها الآخر يتأبى على الاختصاص المباشر لطرفى هذا العنوان ، وإنما يظل مفتوحاً فى اتجاه واحد موحياً بأهمية النقلات والروابط التى تصله بالاتجاه الآخر ، وهذه النقلات والروابط ليست بالأمر اليسير وإنما تتطلب - بالقطع - علماً واسعاً ، وفكراً ثاقباً ، ومعرفة موسوعية ، ومثل هذا وغيره لا ينكره أحد على الأستاذ الرائد الدكتور عبد الحميد يونس ممن قرأ أعماله ، أو استمع الى محاضراته ، أو جمعه به نقاش حول موضوع ما من المواضيع وبخاصة فيما يتعلق بمجالات العلوم الانسانية ، ولا ريب فنحن أمام مفكر وائد ، وأستاذ بارز على جانب كبير من الشراء الفكرى ، حرص فى كبل ما كتب على

الاضافة والتعقيد لعلم لم يزل فى بواكير صباه . ان لم يكن فى مدارج طفولته ، هو علم الفولكلور . ولم يدع فى ذلك كلمه واحدة تفوته اذا كان لها ان نضيف شيئا الى بناء نسق المعنى الذى يريده او الهدف الذى يبتغيه .

يطالعنا الفصل الاول من الكتاب بمجموعة المحاور التى يعالجها الدكتور يونس بشكل أساسى على مستوى علمى الفولكلور والميثولوجيا ، وهذه المحاور تنحصر فى : المصطلح - المجال - العلاقة - السياق - الوظيفة . . . لتتوالى - بعد ذلك - فصول الكتاب مؤكدة على هذه المحاور فى اتجاهات عدة ، وفى لون معين من التجربة المتلاحمة التى تتفاعل مع نفسها وتعمق لدى يصبح العمل كله تجسيدا لاهتمامات الدكتور يونس وطابعه الأكاديمى السلس ، واذا كان - رحمه الله - وقد جعل أول مباحث كتابه بدور حول الفولكلور والميثولوجيا والعلاقة فيما بينهما ، فليس لأن الكتاب يتوخى هذا الاتجاه فحسب ، وإنما يتوخى أيضا إثارة العديد من القضايا ومناقشتها والقطع بالرأى الخالص فيها ، ومن هذه القضايا قضية العلاقة بين الأدب الرسمى أو الذاتى أو « المعبر » وكذلك العلاقة الحميمة بين علمى الفولكلور والاثنولوجيا وطبيعة المواد والوثائق التى تندرج تحت كل منهما ، ثم قضية العلاقة بين علم الفولكلور والعلوم الانسانية الأخرى مثل : علم اللغة العام ، والانثروبولوجيا ، والتاريخ ، وعلم النفس والدراسات الأدبية ، ويؤكد الدكتور يونس - عند حديثه عن الفولكلور والدراسات الأدبية - على « أن روائع الأدب لا يمكن أن تفهم على وجهها الصحيح أو الكامل الا بالاعتماد على الفولكلور » . . . وهنا بالذات تتم معالجة منطقة خاصة وجديدة فى الأدب العربى اعتقد أنها لم تجد لنفسها - تقريبا - انعكاسا جادا فى الدراسات الأدبية أو الفولكلورية حتى الآن ، رغم ما لهذا الخط أو الاتجاه من أهمية كبرى فى فهم واضاءة جوانب عديدة فى هذه الدراسات . . . يقدم الدكتور يونس فى هذه القضية شاهدا من الأدب العربى القديم من معلقة امرئ القيس الشهيرة « قفانبك من ذكرى جبيب ومنزل . . . بسقط اللوى بين الدخول فحومل » ، ويقول : « ان

استخدام الشاعر لصيغة المثنى فى « قفا » انما يدل على عادة لاتزال مرعية فى البادية وفى الريف وهى أن الفرد عندما يهم بعمل له خطورته ومكائنه فى حياته وحياة عشيرته فانه يصطحب اثنين من رفاقه على سمته وهيئته ، وكان ذلك فى الجاهلية تضليح للأرواح الشريرة حتى لا تصيب هذا الفرد بأذى ، ولقد ظل ايثار صيغة المثنى متداولاً بين الشعراء الى أوائل النهضة الأدبية فى العصر الحديث ، وأصبح بذلك أقرب ما يكون الى تقليد من التقاليد الفنية المرعية بين الشعراء المبرزين مثل أحمد شوقى الذى يقول فى قصيدة له « خليلى اهبطا الوادى وميلا . . الخ » ، وذلك عندما يصور تأهبه لزيارة الآثار المصرية القديمة .

هذه هى بعض القضايا الفرعية التى تدعم القضية الأصل (العلاقة بين الفولكلور والميثولوجيا) ، وقد قدمت بها لا لأخلص الى عرض للكتاب بالمفهوم السائد للعروض ، وإنما لانتهى الى قراءة له على نحو يتضمن قوة الاستيعاب الكامل للقضايا التى تبرز فيه ، وهى قضايا مركبة بطريقة غير عادية . . . قد عرضها أستاذنا الدكتور يونس فى سلسلة من التبسيطات والإيجاز التام تحت وطأة حجم الكتاب الصغير والمادة اللامحدودة التى يتناولها ، ولن نطمئن الى أننا سندرك أهمية هذا العمل بغير أن تكون كل قضية من قضاياها التى أثارها قد استقصيت استقصاء تاما بحيث تستقر فى القلب مستقر اليقين ، وأول هذه القضايا هى العلاقة بين الفولكلور والميثولوجيا . . . فالعلمان يتماثلان من حيث المصطلح فى الدلالة على العلم من ناحية وعلى مادة العلم من ناحية ثانية . ومادة علم الفولكلور تتسم بما فى حياة الإنسان من محافظة على العناصر الثقافية الموروثة والصالحة ، ومن تطور مستمر يقتضيه التغير الدائم فى البيئة المادية والاجتماعية لهذا الكائن الفد بين سائر الكائنات التى تعيش على الأرض .

وهنا ينطلق أستاذنا الدكتور يونس من أرض مألوفة له تماما ، ويمكننا أن نستخلص من مقولته هذه بسهولة خصائص المادة الفولكلورية . . . فهى مادة موروثة وصالحة ومتطورة ، ولكونها موروثة فهى وثيقة الصلة بالعناصر الاسطورية .

وهذا المحور يحظى فى فصول الدراسة ككل
 باعادة فحص ثاقبة وعلى مستويات متعددة ،
 أما كونها صالحة فيعنى أنها ذات وظيفة فى
 البناء الاجتماعى للجماعة التى تتناولها ، ويتفق
 الدكتور يونس فى هذا مع الدارسين الذين
 يركزون الانتباه على الجانب الوظيفى للمادة
 الفولكلورية ، أما كونها متطورة فيعنى أنها مساهمة
 لحياة الجماعة المتغيرة أبدا ، ومن ثم فهى متواجدة
 فى جميع البيئات الثقافية للمجتمعات الانسانية ،
 غير أنه على الرغم من سلامة هذه الخصائص ،
 والتشابك الوثيق القائم فيما بينها ، إلا أنها
 ليست كافية ميثودولوجيا للتفريق بين المواد
 الفولكلورية والمواد الاثنولوجية أى تلك التى
 تصدر عن الجماعات البدائية البدوية ، والتى
 يقوم على دراستها - فى الواقع - علماء
 الاثنولوجيا . . لذلك يقرر الدكتور يونس أن
 العلاقة جد حميمة أيضا بين علمى الفولكلور
 والاثنولوجيا ، وأنهما يتبادلان المواد والأحكام
 ويستعير أحدهما من الآخر بعض المصطلحات
 والظواهر ، وإن كان الفولكلور يعد عند بعض
 العلماء متشعبا عن الميثولوجيا ومكمل لها ،
 فهو عند بعضهم الآخر متشعبا عن الاثنولوجيا
 أو مكمل لها ، غير أن التقدم الذى أحرزته
 بخاصة علوم الآثار وما قبل التاريخ والسلالات
 والانثروبولوجيا الثقافية قد أعان على استقلال
 الفولكلور كعلم من العلوم ، بل وعلى علو شأنه
 فى مجال الدراسات الإنسانية ، وقد اتسع مجاله
 لا ليدرس بقايا ورواسب العصور القديمة فقط ،
 وإنما ليعنى كذلك بالبيئة الثقافية الحية عنايته
 بجميع المعارف والخبرات والمهارات الشعبية
 أيا كانت مكانتها من التراث ، وأيا كانت
 وظيفتها فى حياة الأفراد والجماعات .

بهذا يؤطر الدكتور يونس للعلاقة بين
 الفولكلور والميثولوجيا فى إطار فريد وخاص
 أساسه البعد الرأسى لا الأبعاد الأفقية التى
 تعد - بأقدار متفاوتة - مجالا مشتركا لكافة
 العلوم الانسانية بما فى ذلك الاثنولوجيا ، وذلك
 ضمن منظور المعرفة التفصيلية بهذه العلوم
 جميعا ، ومن خلال مجموعة من الأحكام الموضوعية
 والتطبيقات العلمية على بعض مفردات الثقافة
 الشعبية .

أما القضية الثانية فهى تلك المتعلقة بالمنطقة
 التى يلتقى فيها الفولكلور بالميثولوجيا ويرى
 أستاذنا الدكتور / يونس أنها « الملحمة
 الشعبية » .

وبداية أشير الى أن أستاذنا الدكتور -
 رحمه الله - كان يؤمن بحقيقتين ظل ينافح عنهما
 طوال عمره ، الأولى : « أن الفولكلور العربى
 بعامة والأدب الشعبى بخاصة هو الذى نفذ من
 حدود الوطن العربى الكبير ، وأثر فى اتجاهات
 أدبية فى بيئات أخرى ، وأن هذه الروائع التى
 استلهمتها الشعوب الأوربية الحكايات الشعبية
 والملاحم الشعبية العربية » . . وهذه حقيقة
 لاثير صحتها أية شكوك حتى بين المستشرقين
 أنفسهم ، وتكتسب كامل دقتها من تقديم أستاذنا
 للحكايات الشعبية فيها عن الملاحم الشعبية
 إذ أن الأولى أوضح أثرا وأكثر تأثيرا ، ويكفى
 دعما لذلك أثر « ألف ليلة وليلة » فى نظرية
 الأدب الأوربى بعامة ، والانجليزى ، منه بصفة
 خاصة .

أما الحقيقة الثانية التى يؤمن بها أستاذنا
 الدكتور / يونس فهى : « أن للشعب العربى
 ملاحم شعبية تعد من الروائع العالمية ، وأن الكتب
 الجامعة لروائع الملاحم العالمية تنتخب ملحة رأى
 المصنفون لتلك الكتب أنها تمثل الشعب العربى ،
 وأنها لا تقل بحال من الأحوال من حيث القيمة
 والتأثير عن الملاحم التى تجاوزت حدود الأوطان
 التى نجمت فيها ، وهذه الملحمة هى « سيرة
 عنتره بن شداد » .

ومعنى هذا هو أن ما نسميه فى أدبنا
 الشعبى بـ « السير الشعبية » ، أو بعضها على
 الأرجح ، هو فى نظر أستاذنا الدكتور يونس -
 رحمه الله - ملاحم شعبية يجمع أبطالها كل
 مقومات البطل الملحمى كما عرفها المتخصصون
 فى الآداب الشعبية ، ويسايرون دورة الحياة
 بمعالمها الرئيسية كما سجلها الدارسون منذ
 القرن الماضى وحتى الآن .

وهنا يتطلب الأمر وقفة متأنية وموضوعية ،
 فتوفر مقومات البطل الملحمى فى بطل سيرة من

سيرنا الشعبية ، ومسايرة هذا البطل لدورة الحياة بمعالها الرئيسية ليس هما فحسب ما يحددان ملحمة هذه السيرة من عذمه ، وإنما يجب أن تتوافر ، الى جوار هذين المقومين الأساسيين ، المعايير الاسلوبية للعمل الملحمي ، وللمعايير الاسلوبية في تحديد الصنف الأدبي أهمية بالغة . . . وازاء هذه الأهمية لايسعنى الا أن أعرب عن بالغ أسفى لحقيقة ماثلة هي أن العناية التي حظيت بها قضايا الاسلوب في دراسائنا العلمية لسيرنا الشعبية قليلة ، بل ونادرة جدا ، وهى لم تميز بشكل واضح بين الملامح الاسلوبية ذات الطابع الفولكلورى العام وبين الملامح الاسلوبية ذات الطابع الملحمي ، وبذلك فهى لا تتعدى ، فى ارتباطها بالطابع الشفاهي لانجاز وأداء هذه الأعمال ، الصيغ المحددة والعبارات الجاهزة وربما النعوت الثابتة ، أما ما يتعلق بالتكرارات والمتوازيات المترادفة ، والخلفية الموسيقية الايقاعية ، والحدود العروضية ، وغير ذلك من الخصائص الجوهرية للاسلوب فلا أظنها قد حظيت باهتمام مماثل ، أو هى لم تحظ باهتمام دارسينا على الإطلاق . وبدون ذلك يظل تأكيدنا للملحمة سيرة أو أكثر من سيرنا الشعبية لا يتمتع بموضوعية علمية دامغة . . . وبصرف النظر عن قضية الشكل ، شعريا كان هذا الشكل أو شعريا / نثريا مختلطا ، لاعتقادى أن قضية الشكل لا تمثل كبير أهمية فى تحديد العمل الملحمي وتمييزه عن العمل غير الملحمي ، فضلا عن وجود أعمال ملحمة تعتمد الشكل الأخير الشعري / النثري المختلط خاصة عند الشعوب الناطقة باللغة التركية . . . بصرف النظر عن قضية الشكل هذه تبدو طبيعة التقنية الاسلوبية الملحمية وخصائصها الجوهرية هما الأولى بالعناية والدرس أكثر من أية قضية أخرى ما دمنا نرغب وبإصرار على نعت سيرنا الشعبية بالملحمة . . . ونعود الى قضيتنا الأصل وهى أهم المناطق التى يلتقى فيها الفولكلور بالميثولوجيا ، واستنادا الى أن علاقة الفولكلور بالميثولوجيا - كما أوضحنا - علاقة رأسية ، أى ذات بعد واتصال تاريخيين ، فإن قول استاذنا الدكتور يونس بأن الملاحم الشعبية هى أهم هذه

المناطق يعد قولاً صحيحاً فى مجمله يتميز بالدقة وإن كان يحتاج الى تفصيل . . . وعموماً فإن نظرية النشوء الميثولوجى - الشعائرى للأدب الملحمي قد طرحت على مائدة البحث ، وبرزت بصفتها مادة قابلة للجدل ، منذ وقت ليس ببعيد ، ومن الصعوبة هنا بمكان أن أقدم عرضاً مفصلاً لما دار من مناقشات بهذا الخصوص ، وإنما يلزمنى فقط تقديم موجز لما أراه متفقاً من هذه المناقشات مع قناعاتى العلمية . . . فمن حيث المبدأ يقع الأدب الملحمي العتيق ، أى السابق على ظهور الدولة ، فى بؤرة هذه المنطقة التى يلتقى فيها الفولكلور بالميثولوجيا ، وتعد السلسلة الملحمية للقصص السومرى - الأكادى حول جلجامش قريبة جداً من الشكل العتيق للملحمة ، حيث تبرز فيها روح البطولة وقد ازدانت بغلالة ميثولوجية . خرافية بالدرجة الأولى . . . أما حول هذه البؤرة فيقع الأدب الملحمي الكلاسيكى الذى تكون عند قدماء الإغريق والهنود فى فجر مجتمع الاقنان كالإلياذة والأوديسا والمهابهارتا والراميانا ، وكذلك المجموعات الملحمية التى ظهرت فى ظروف الاقطاع المبكر فى أوربا الغربية ومنها الساجا الأيرلندية والقصيدة الانجلوسكسونية حول البيوولف ، وكذلك الأشكال الخاصة بالملاحم التى تطورت فى جو الاقطاع الرعوى عند الشعوب التركية - المنغولية - فى آسيا الوسطى مثل : الياميش - ماناس - جانغار - جيسيريادا ، أما الأدب الملحمي البطولى ، وهو ذلك النوع من الملاحم المتأخر زمنياً ، مثل الأغاني الملحمية البطولية الروسية حول الغزو التتارى والأدب الملحمي الأرمنى حول الانتفاضة الوطنية التحررية لسكان ساسون ضد الاحتلال الأجنبى والملحمة الفرنسية حول « رولان » والأسبانية حول « السيد » فاعتقد أنها تقع خارج الدائرة تماماً ، إذ يتسم اتجاهها التاريخى جميعاً بطابع اجتماعى - حياتى ، « فهى مرة تفسر البطولة الحربية بصورة ساخرة ، ومرة أخرى يعبرى فيها التقليل من أصفاء المثالية والكمال على رجل الحرب » الأمر الذى فتح الباب واسعا أمام ادخال موتيفات الحكايات الحياتية والسحرية ، التى تطورت - وفق آراء معظم العلماء - عن طريق

اشاعة العنصر الحياتى فى الاسطورة ، لتختفى من هذه الملاحم ، على وجه التقريب ، العناصر الميثولوجية والطابع الخرافى .

اما القضية الثالثة والاخيرة من القضايا الاكثر بروزا وأهمية فى الدراسة فهى قضية الموازنة بين البطل الملحمى والبطل الدرامى ، التراجيدى منه بصفة خاصة ، والحقيقة أن هذه القضية قديمة قدم الدراما نفسها ، ولا تزال تطرح حتى الآن على مائدة البحث لأسباب عديدة أهمها : العمل على ايجاد دراما تتمتع بالامتلاء الملحمى الذى لا تتمتع به أية دراما لا تضع بنية الفكر الشعبى فى اعتبارها ، وهو موضوع من الأهمية بمكان كبير ، أرجو أن تتاح لى الفرصة لاحقا للكتابة فيه ، يقول أستاذنا الدكتور يونس بصدق الموازنة بين البطل الملحمى والبطل الدرامى : « ومن المعايير التى اعتمد عليها المعنيون بالآداب المقارنة البحث عن الذات والموضوع فى الأشكال الأدبية ، والكشف عن مدى ارتباطهما أو افتراقهما فى تلك الأشكال ، ولقد طبقوا ذلك فى الملحمة والدراما ، وانتهوا أو كادوا الى أن الأولى يغلب الموضوع عليها والثانية تدور وقائعها وأحداثها جميعا حول ذات البطل ، بيد أننا نعطي أنفسنا الحق - والحديث لا يزال لأستاذنا الدكتور يونس - فى تعديل هذا المعيار تعديلا يضبطه ويجعله مشتقا من طبيعة الخلق الفنى ، إذ الواقع أن « الموضوعية » تنسحب على الدراما والملحمة على السواء ، بل انها لتنسحب على الأشكال الأدبية القصصية جميعا . و « الذاتية » باعتبارها الشخصية المحورية فى هذه الأشكال . هى التى تستحدث التغير فى الوقائع والأحداث والعلاقات . »

وهذا التعديل الذى أجراه أستاذنا الدكتور يونس بناء وجوهري وبإلغ الموضوعية ، وهو فى الوقت الذى يؤكد فيه الارتباط الوثيق بين الدراما وكافة الأشكال الأخرى للفن ، بما فى ذلك الملحمة الشعبية ، يعد فى الوقت نفسه ، أحسن الركائز الأساسية للتفريق بين ما هو شعبي . من ابداع جماعة ما ، وبين ما هو ذاتى من ابداع شخص بعينه ، لهذا يستطرد

أستاذنا قائلا « والفرق الأساسى هو أن الشخصية فى الأولى « يعنى الملحمة » مثال ونموذج ، صورته مخيلة الجماعة التى أنشأتها وتذوقته فى وقت واحد ، وسيان كانت الشخصيات مقتطعة من الواقع التاريخى أو من صنع الخيال فان ذلك لا يخرجها عن طاقة التصور الجمعى ، والدراما التى تتحقق نسبتها الى شاعر أو أديب تعرض لشخصيات لها خصوصية تنفرد بها دون سائر الناس ، وقد تقتبس من أبطال الاساطير أو الملاحم ولكن الذاتية فيها تكسبها الفردية ، وربما اشتهرت وتحولت بدورها الى مثال ونموذج ، ولكنها تظل مع ذلك تحتفظ بقدر من مقوماتها الخاصة ، ومن اليسير أن نتصور هذا التعديل لمعيار الذات والموضوع اذا نحن أدخلنا فى حسابنا ارتباط الأثر الأدبى بجمهير المتذوقين له ، ومنهج ارتباطهم به ، فالملحمة الشعبية وسيلتها الانشاد ، وهى لذلك تثير الخيال فى نفوس المستمعين ، وعالمها أقرب الى عالم الأحلام منه الى العالم الواقعى المنظور ، أما الدراما فهى تعتمد على حوار مشخص وحركة منظورة ، وهى وان امتازت على الملحمة الشعبية بمساهمة النظارة ، فى بعض الأحيان ، مساهمة جزئية فى ترديد الأناشيد الا أن الملحمة الشعبية تعد فى المجتمعات التى ابتدعتها ، وعاشت على تذوقها أقرب ما تكون الى الاسفار المقدسة ، أو الى ما اصطلح بعض الدارسين على تسميته ، بالتراجم التى لها جلالها أو الشيوبيوغرافيا Theobiography

وكما أسلفت ، فان محدودية المساحة ولا محدودية المادة هما اللذان ألجأ أستاذنا الدكتور يونس الى هذا الإيجاز الشديد ، فضلا عن أن الدراما ليست فقط مجرد نوع من الأنواع الأدبية ، وانما تمثل أيضا شيئا ما يتعدى حدود الأدب بما يجعل من تحليلها أمرا لا يقتصر على نظرية الأدب وحدها ، وانما يتجاوز ذلك الى نظرية المسرح ، باعتبار أن الصور الدرامية لا تحصل على تجسيدها النهائى الا على خشبته . . وفى الحق أن دراسة الدراما دراسة أدبية وتاريخية - نظرية - من خلال خصائصها النوعية والصنافية للتفريق بينها وبين الملحمة بطريقة موضوعية ليست

بالمهمة الأكاديمية الضيقة ، لذا فإن التركيز على السمة الأكثر نوعية الخاصة بالدراما دون غيرها (الحوار) ، وعلى القوانين التي تميز الحدث الدرامي عن الحدث الملحمي ، وطبيعته تطور كل منهما ، يبدو مهما جدا وضروريا للتمييز بين الدراما والملحمة كصنفين أدبيين ، وهذا لا يتأتى تحديدا بغير الانطلاق من الجوهر المضموني للقوانين البنائية والشكلية (الخاصة بالشكل) والمتعلقة بهذين الصنفين الأدبيين ، وبخاصة الصنف التراجيدي في الأدب الدرامي ، ولأول وهلة يبدو أن الفرق بين الأدب الدرامي والأدب الملحمي ينتهي تماما عند الفرق في أشكال الكتابة ، بمعنى أن الحادثة أو الواقعة التي يتم وصفها في الملحمة من قبل الشاعر أو الراوي أو القاص تقدم في الدراما عبر أجزاء متعددة وعلى السنة مجموعة من الشخصيات وليس عن طريق الشاعر وحده ، وهذا هو بالفعل واقع الأمر ، غير أن القضية لا تكمن في هذه التجزئة للعملية الوصفية الملحمية إلى أسئلة أو أجوبة ، أي إلى حوار ، وإنما تكمن أساسا في الاختيار الدقيق والحذر للموتيمات الخاصة بهذه العملية الوصفية هذه الموتيمات التي يتحتم أن تكون ذات علاقة مباشرة ولصيقة بالحدث الجوهرى ، وهذا - في حد ذاته - هو الذى يجعل الحوار الدرامي ، من حيث حجم المعلومات المقدمة وسعة اللوحة أفقر ، بلا شك ، من السرد القصصى الذى يقابله في الملحمة . ومع ذلك يجعله متميزا عن الحدث الملحمي بالقدرة الهائلة على استندراج وادماج كل اللحظات التمهيدية المتقدمة بحيث تصبح جزءا لا يتجزأ من اللحظة الهامة جدا والخاصة بالحدث . . . « ان خاصية الحدث هذه بالذات تعتبر بمثابة » السبك الذى تتحقق من خلاله البنية الخارجية لهذا النوع الأدبى - غياب « كلام القاص » تتحقق على اعتبارها شكلا غنيا بالمضمون » ، وهذا يعنى من ناحية أخرى أن كلام التصادم الدرامي والحدث الدرامي يكونان مخدمين من قبل المشاهد التمهيدية مثلما يكونان في خدمتها وهو ما لا يتحقق في الملحمة وبالمثالية التي يتحقق بها على صعيد ذلك الصنف الأدبى المتميز

ان حدث الدراما هذا يرتبط بصورة ثابتة بالوضعية الأساسية ، التي تنطوى على امكانيات هائلة للابتكار ، وهو يسعى لا إلى التوسيع اللامحدود والمطرود ، كما هو الحال في الملحمة . بل إلى لم وحشد شتى خطوط واتجاهات الحدث مهما كانت متناثرة وبعيدة عن بعضها البعض ، في حين أن هذه الخطوط والاتجاهات تستطيع في الملحمة أن تنطرح وتتراكم إلى جوار بعضها وببساطة شديدة ، ومن ثم يمكن القول بأن حدث الدراما ، بخلاف الحدث الملحمي ، ذو طبيعة « لامنظرية » ، بل « استرجاعية » . . انه يسير تقريبا إلى الأمام مدفوعا بقوة متآزرة من الخلف وذلك حتى حل العقدة ، وهذا يعنى أن كل قرار ، وكل تصرف ، وكل معاناة تقع في الدراما يجب أن تقدم على أنها نتيجة ترتبت على الحلقة السابقة ، من ناحية ومن الناحية الأخرى يجب أن تقدم على أنها سبب ومقدمة للحادثة التالية ، وفي هذه الحالة تكون كل حلقة تالية - كقاعدة - أوسع وأغنى من سابقتها وذلك بفضل التفاصيل التي استدرجت إلى الحدث ، والتي ساعدت على تحقيقه ، غير أن هذا الاغناء والتوسيع المطرد حتى حل العقدة لا يقود إلى سقوط عناصرها ، مهما كان نوعها ، من هذه السلسلة المتعاقبة الحلقات تعاقبا سببيا ، ومن هنا ينبع كل ما تتصف به الدراما من خصائص كتوتر الحدث وديناميته وترابطه ، ويرتبط بنفس تلك الخصائص العضوية للدراما واحد من قوانينها الأبدية - قانون الوحدة - أو بكلمة أدق ، أن هذه الخصائص للدراما تحدد غالبا بكلمة « الوحدة » رغم أن كلمة « الوحدة » هذه لا تترجم بدقة جوهر القضية - وهذا موضوع آخر ليس هنا مجاله - فالفعل في الملحمة يمكن أن يجرى في أماكن متعددة ، وأزمنة مختلفة ، أما في الدراما فلا يسمح المكان المحدود والزمان المحدد بتعدد الأفعال *

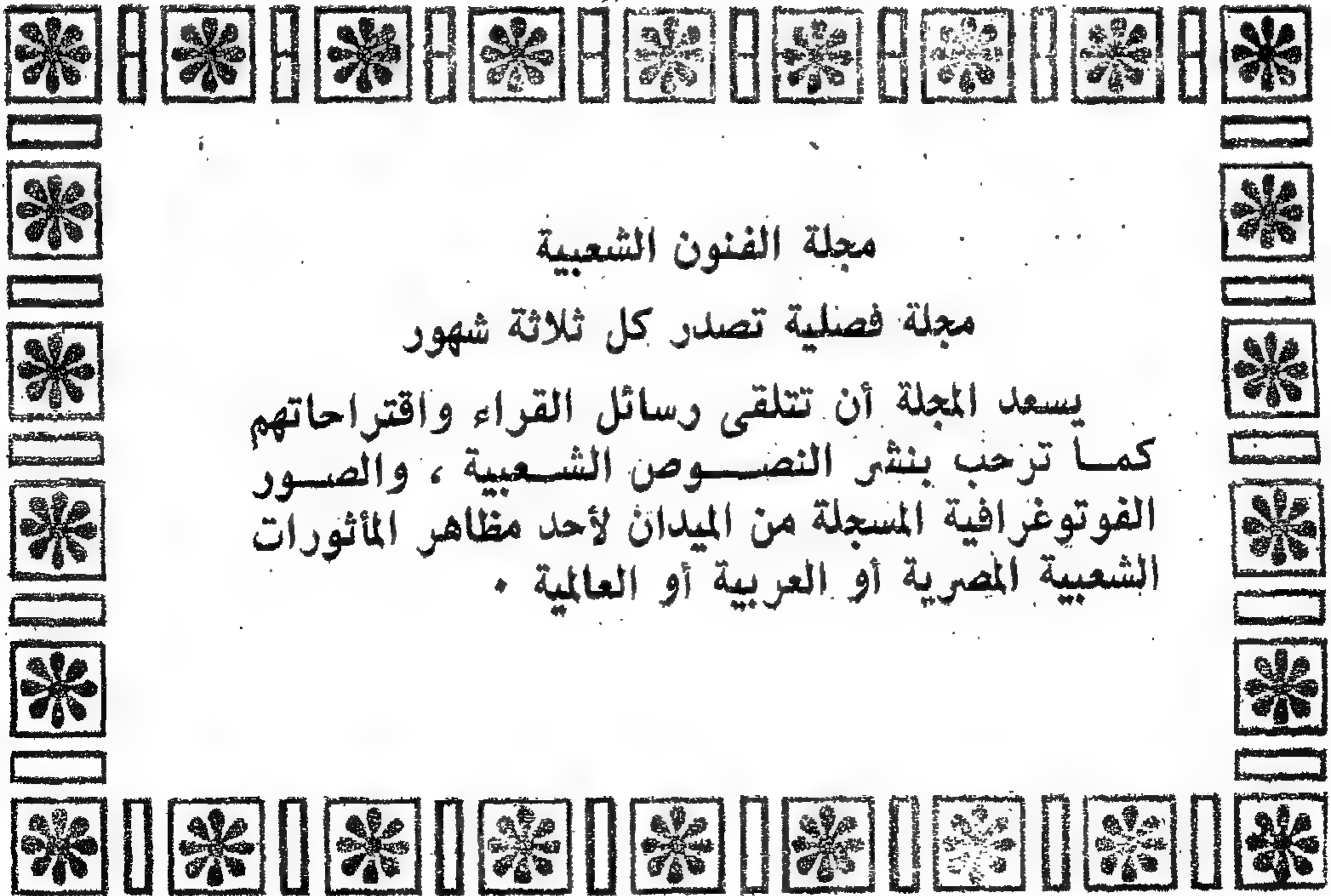
ويختلف إبطال الدراما عن إبطال الملحمة

لا من حيث كونهم مشاركين في الحدث بل ويتعلون ذلك إلى أنهم يشكلون بتعبيرهم الحر عن اراداتهم المقدمات الضرورية للحدث ونتيجته . . أما الآلهة فهم يبرزون أما كشخصيات تقف

على قدم المساواة مع الشخصيات الادمية من حيث وظائفها في الحدث واما كحكام علويين ، مخلصين أو معاقبين للناس بسبب الاعمال المقترفة بصورة ارادية أو لا ارادية . . أما في الملحمة فالبطل دائما ما يفتقر الى قرار خاص به ، وحتى عندما يجرى داخل وعية صراع بين فكرتين ، فانهما تفهمان على أنهما شيء ما جاء من الخارج . . وعلى أية حال فان انتصار أى من هاتين الفكرتين لا يكون ممكنا بدون تدخل الآلهة ، وكذلك في النتيجة العامة للحدث فهي لا تتحدد مسبقا - في الملحمة - الا من قبل الآلهة أما في الدراما فالحدث يستند أساسا ، على العكس من ذلك ، الى التعبير الحر للبطل عن ارادته ، والى قراره الحر ، والى الصراع الواعى ، الهادف والمنطقي ، الذى يخوضه ضد الواقع الذى لا يرضيه .

هذه هي بعض القضايا التى أثارها أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس فى دراسته « الأسطورة والفن الشعبى » ومن الواضح أنه أخضعها لا يجاز شديد وبالغ بسبب التراتبات الكثيرة والضرورية للموضوع الا محدود الذى تعين عليه أن يتناوله فى حيز ضيق . . وأيا كانت التصورات التى تنطلق منها فانه يتعذر علينا ألا نتفق مع ما يقدمه بصددنا من آراء وحجج ، غير أن بعضها بدا لنا فى حاجة الى تفصيل . . وهذا التفصيل يؤكد أن ايجاز أستاذنا الدكتور يونس - رحمه الله - أشبه ما يكون بالنضائد الكهربائية ، ينطوى على طاقة مضمونية ضخمة وهائلة .

رحم الله أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس
وأسكنه فسيح جناته .



من مرويات الهلائية مواليد البازيد الهلالي

تقديم وجمع وتدوين
د. أحمد شمس الدين الحجاجي

مقدمة :

يتناول هذا البحث مواليد البطل كما قدمته السيرة الشعبية * . . .
والسيرة الشعبية نوع أدبي من أنواع الأدب العربي الذي أهمل إهمالاً كبيراً أو أغفل حتى إنه
لم يدخل ضمن الأنواع الأدبية المعروفة ، وقد اشترك في هذا الإهمال كثير من الباحثين عرباً كانوا
أم غير عرب .
وقد أدى ذلك إلى التهاون في جمع نصوصها ، فضاعت النصوص التي كانت تروى في
الأربعينات عن « عترة » و « سيف بن ذي يزن » و « المهلهل » . . . بوفاة رواتها .
كما ضاع كثير من النصوص المختلفة لسيرة بني هلال لوفاة رواتها ، ولم يبق إلا عدد قليل
من رواة بني هلال ، متناثرين في أنحاء الإقليم المصري ، وقد ترك معظمهم حرفة الرواية الشعبية
للعمل في حرف أخرى ، أو التحول إلى مغنين من مغني الأفراح .
وقد أدى هذا الإهمال إلى عدم التوفر على دراسة السيرة الشعبية ، ورفضها لونها أدبياً
واحتقار مؤديها حتى الأربعينات من هذا القرن .
ولعل من أهم نتائج هذا الإهمال الحكم على العقلية العربية بأنها جزئية النظرة ، غير قادرة
على رؤية الكل وقصور خيالها وعجزه .

(*) هذا البحث جزء من دراسة موسعة يقوم بها الأستاذ الدكتور / أحمد شمس الدين الحجاجي وخصص بها مجلة
الفنون الشعبية ، وتأمل المجلة أن يتاح لها نشر بقية الدراسة .

بدأ هذا الحكم من خلال النظرة العنصرية عند «رينان» ، وانتهى إلى أن أصبح حكماً عاماً لا علاقة له حتى بالنظرة العنصرية .

وقد تبين وجهة النظر هذه «دى بور» و«جورج جيكونب» و«وجرونيوم» ، و«نيكلسون» (١) .

وقد وافق بعض الباحثين العرب على هذه النظرة ودعموها ، فالحقاد يرى أن العرب أمة بلا خيال ، وأحمد أمين أيضاً يرى أن الجاهل محدود الخيال . وغنيمي هلال لا يتهم العقل العربي بشيء ، ويصب حديثه على القصة العربية فيرى أن لها مفهوماً خاصاً لم ينهض لتكون ذات رسالة إنسانية (٢) . .

وقد وقف أيضاً بعض دارسى الأدب العربى من عرب وأجانب موقف المدافع ، من خلال تناولهم لفن السيرة الشعبية .

فكان الحديث عنها دفاعاً عن العرب وعن فن السيرة والقصة عموماً (٣) .

ولقد بدأ العرب يهتمون بدراسة أعمالهم الشعبية منذ الأربعينات من هذا القرن ، وقد كانت معظم هذه المحاولات داخل أروقة الجامعة أو من باحثين قريين لأروقتها .

ولقد كان الطريق شاقاً وصعباً أمام الرواد ، فلم يكن أمامهم من مثل يحتذونه سوى دراسات المستشرقين والرحالة ، وهى قليلة لا تكفى لأن تكون هادية للطريق الجديد .

لقد كانت أقدم الدراسات محاولة محمد توحيد السلحدار الكشف عن أسباب تقبل الجمهور لمسرحية «الأحذب» التى قدمتها فرقة «جورج أبيض» سنة ١٩١٢ م . . فربط بينها وبين مفهوم الفروسية فى القصص الشعبى (٤) .

وقدمت سهير القلماوى رسالة لنيل درجة الدكتوراه عن «ألف ليلة وليلة» ، سنة ١٩٤٢ م .

وكان أول عمل يتناول السير الشعبية يقوم به الجيل الأول من الرواد ، هو بحث محمد فهمى عبد اللطيف «أبو زيد الهلالي» سنة ١٩٤٦ م ، وفؤاد حسانين «قصصنا الشعبى» سنة ١٩٤٧ م ، وعبد الحميد بونس فى دراسته «الظاهر بيبرس» التى نال بها درجة الماجستير ، والهلالية التى نال بها درجة الدكتوراه ، وكذلك شكرى محمد عياد فى دراسته «البطل فى الأدب والأساطير» التى قدمها سنة ١٩٥٩ م ، وقد درس فيها التكوين الذاتى والتكوين الموضوعى للبطل دراسة نفسية . أما الجيل الثانى من دارسى السيرة ، فقد عبّد لهم الجيل الأول الطريق إلى حديد ما ومع ذلك فلقد كان الطريق أمامهم شاقاً وعسيراً .

وقدمت نبيلة إبراهيم دراستها عن «ذات الهمّة» التى نالت عليها درجة الدكتوراه . وكذلك دراستها عن «أشكال التعبير فى الأدب الشعبى» ،

وقدم محمود ذهني « عترة بين التاريخ والأدب الشعبي » ، وهي رسالة نال بها درجة الدكتوراه ، كما قدم مشتركاً مع فاروق خورشيد « فن كتابة السيرة » ، وقدم فاروق خورشيد أيضاً « الرواية في عصر التجميع » ثم قدم « أضواء على السيرة الشعبية » . وقدم على زيعور « أضواء على السير الشعبية العربية » ، وقدم شوقي عبد الحكيم « سيرة بني هلال » و« السير والملاحم الشعبية العربية » . . . كما قدم محمد رجب التجار « أبو زيد الهلالي الرمز والقضية . . . » .

وقد تابعت محاولات عدد من الباحثين في دراسات قُدمت في المؤتمرات العلمية والصحف والمجلات منهم « عبد الحميد حواس وصلاح الراوي وأحمد ممو » .

وإذا كان الباحثون العرب يحاولون أن يؤدوا دوراً في دراسة فن السيرة الشعبية فإن الغربيين لم يتوقفوا عن دراستها فقد قدمت أنيتا بيكر « سيرة بني هلال في جنوب تونس » رسالة دكتوراه سنة ١٩٧٨ م ، من جامعة « أنديانا » ، وقدم بيتريث دراسة بعنوان « السيف الظمآن ، دراسة للبناء والتعبير في سيرة عترة » نال فيها درجة الدكتوراه من جامعة « هارفارد » سنة ١٩٨١ م .

وظهرت حديثاً دراسة برُدت كوني « الملحمة الشعبية والهوية » سنة ١٩٨٦ م (*) .

وما زالت الدراسات تنابع في بلدان متعددة بلغات متعددة ، من لغات أوروبا وآسيا وقد برز في إيطاليا اسم جيوفاني كانوفا في فهرسته للسيرة . . .

والسيرة في المصطلح ترجمة حياة . وفي التراث الشعبي ترجمة حياة فرد أو ترجمة حياة جماعة .

ترجمة حياة الفرد مثل « سيرة الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه ، ومحاربه للملك الهضام » وكذلك سيرة « حمزة البهلوان » وسيرة « سيف بن ذي يزن » .

وقد تكون سيرة جماعة مثل « الهلالية » و« ذات الهمة » و« الظاهر بيبرس » .

وهذا البحث جزء من محاولة للتعرف على قوانين السيرة وبنائها المعماري ، يختص بمحاولة التعرف على القوانين المحددة لسمات مواليد البطل .

ولعل أقدم صورة منها موجودة بين أيدينا باللغة العربية هي سيرة « ابن هشام » التي تترجم للرسول عليه الصلاة والسلام . فالسيرة الشعبية تمر بحلقات ترتبط بالفرد ارتباطاً وثيقاً يتتابع مع حلقات عمره . والمواليد إحدى هذه الحلقات .

وهي مصطلح متعارف عليه بين الراوي الشعبي وبين جمهوره . . .

وقد أخذت هذا المصطلح من أفواه رواة السيرة وجمهورها في محافظتي « قنا » و« أسوان » في مصر العليا .

وهو لا يعني لحظة ولادة البطل ، وإنما يعني لحظة أكبر من هذه اللحظة فهو يستغرق زمناً أطول منها بكثير ، فهو تناول عالم البطل قبل ولادته ثم تناوله وليداً وطفلاً حتى تبدأ مرحلة العبور . وقد ارتبط هذا المصطلح بسيرة بني هلال ويطلقهم أبي زيد الهلالي سلامة ،

فالجزء الأول من سيرة بني هلال هو باب مواليد أبي زيد ، وهو جزء في غاية الصعوبة بناء وأداء لا يستطيعه إلا القادرون من الرواة ، فهو مدخل السيرة كلها والمواليد لا ترتبط بسيرة بني هلال فقط ، وإنما ببنية السيرة الشعبية مروية ومدونة .

ولم أحاول أن أفسر النصوص تفسيراً نفسياً أو اجتماعياً ، وإنما جعلت النص هو الأساس الذي يكشف الضوء عن عالم المواليد ، فالعمل كله محاولة لإعادة قراءة نصوص السيرة في بابها الأول ؛ مواليد البطل ، للوصول إلى العناصر المكونة لها .

ولقد كانت بداية علاقتي العلمية بالرواة الشعبيين حين عدت إلى الأقصر عام ١٩٦٧ م للبحث في معتقدات أهل الأقصر عن الأرواح والأشباح ، ولأحاول جمع القصص المرتبط بهذه المعتقدات ثم توقفت بعدها فترة من الزمن ، لأعود أول يوليو عام ١٩٧٨ م إلى محافظة قنا في صعيد مصر ، وقد حصلت على منحة من مركز الدراسات الأمريكى بالقاهرة لجمع القصة الشعبية في محافظة « قنا » ، كان البحث شاقاً عن القصة فلقد كنت أذهب إلى حفاظ التراث القصصى لأسجل لهم . تصادف أن تلاقى شهر شعبان مع شهر يوليو ، وأثناء النصف الأول من شعبان كان مولد أبي الحجاج ، وكانت حلقات الغناء منتشرة في أنحاء المدينة ، وكنت أسجل في هذه الحلقات هذه الأغاني التي ينشدونها المنشدون ، وأخذت أبحث عن الرواة الذين كنت أعشقهم في صباى « حمدان » شيخ العرب الهوارى الذى عشق القصص فخرج على تقاليد أسرته ، يقص قصة « عنتره » و « أبي زيد الهلالي سلامة » ، يلقيها وهو يقف بعصاه الغليظة مؤدياً أدوار البطولة في السيرة التي يحكيها صوته ، فيه قوة الرياح ورقة النسيم ، وقوة الفارس المحارب ونعومة العاشق .

كان حمدان يمثل صورة الممثل القدير الذى لم أر له مثيلاً ، انطبعت صورته في ذاكرتي أخذت أبحث عنه ، وأدركت أنى أبحث عن بقايا ماضٍ قديم ، فقد مات الرجل في السودان وهو يعمل رئيس عمال إحدى التراحيل عن عمر يناهز التسعين عاماً ، أخذت أبحث عن عطا الله المغنى الذى امتدت شهرته طول المديرية وعرضها ، كان عطا الله يتسيد عالم الموال يغنيه ، تجمع ذاكرته معظم ما وعت الذاكرة من مواويل ، مواويل ابن عروس وغير ابن عروس ، اختلطت دون أن يُعرف مؤلفها ، وهو نفسه كثيراً ما يؤلف ساعة الأداء نفسه ، تنتقل مواويله إلى الناس ، يدعى الكثيرون أنها لهم ، عرفت الطريق إلى قريته فركبت مواصلة إلى عاصمة المحافظة ، ومواصلة أخرى إلى قريته « المعنى » فعلمت أنه في قرية أبي مناع شرق ، فركبت إلى أبي مناع غرب ومنها إلى أبي مناع شرق ، أربعة مواصلات في مسافة لا تزيد عن مائة ميل ، لأجد نفسى في قلب الجبل ، ذهبت إلى الديوان الذى سيحبنى فيه حفلة العرس ، واتفقت معه على أن ألقاه في بيته « المعنى » في موعد حدده هو ، وحاولت أن أخرج وكان مستحيلاً ، فقد أصر أهل العروس أن أبقى ، وكان لابد أن أبقى ، فالطريق أصبح خطراً فقد أخذت النيران الجائعة في الجبل تنطلق متوجهة نحو ثار قديم . . وبقيت لأسهر مع عطا الله ، لم يعد عطا الله ذلك الصوت الفريد الذى كنت أسمعه في طفولتي ، كان الرجل قد كبر واقترب عمره من السبعين لم أصب بجلل ، فإذا كان

صوته قد تغيرت حلاوته فإن الموال لم تتغير حلاوته ، حتى انتصف الليل ، ووقف عطا الله يغنى موالاً ، كان هذا الموال عن « عزيزة ويونس » تحركت النشوة في النفوس ، وتغير صوت عطا الله ، عاد شاباً كرواني الصوت لم أسمع عطا الله بهذه الحلاوة من قبل ، وأسفت يومها أن حجارة بطارية جهاز التسجيل قد ضعفت ، ولم تكن هناك كهرباء لتشغيل الجهاز . . . التقيت بعطا الله بعد ذلك ، وطلبت منه أن يغنى « عزيزة ويونس » فاستنكر أن يغنيها قبل أن يتتصف الليل ، فهو قد تعود أن يختم بها السهرة وتعود الجمهور أن يستمع إليها آخر السهرة ، وهم حريصون على الانتظار إلى نهاية السهرة ليستمعوا إلى « عزيزة ويونس » ، وينفضون ليعودوا إلى بيوتهم سعداء . . .

غنى عطا الله « عزيزة ويونس » وكانت جديدة كل الجدة لم أشعر بها بمثل ما شعرت به في المرة الأولى خلت من صفائها ومن حلاوتها ، لم يكن الشاعر هنا في حالة نفسية ليؤدي هذا الدور ، ولم يكن جمهوره أيضاً مستجيباً له ، فهو لم يكن مستعداً أن يستمع إلى هذا الدور في هذا الوقت بالذات ، وسقط النص هذه الليلة سقوطاً واضحاً .

وقبل الفجر في ليلة ٢٣ يوليو ١٩٧٨ م وهي ليلة من ليالي مولد أبي الحجاج ، توقفت على صوت يسرى في الليل ، فيه عذوبة وخشونة ، تفوح منه رائحة الأرض ، ذهبت تجاه الصوت ، وما إن رآني المغنى ، أسجل له حتى زاد حماسه ورفع صوته : -

- عَزِيزَةٌ قَالَتْ يَا يُونُسُ . .
- أَبُويَا بَنَالِي قَصْرُ وَسْطِ الْبُحُورِ حِجَرَاتُ . .
- وَإِنْ كُنْتُ رَيْسَ قِرَارِي يَا يُونُسُ . .
- حَسْبُ مِنْ مَرَكِبِكَ تَلْتَلُطِمُ الْحِجَرَاتُ . .
- وَإِنْ كَانَ مِشْ عَاجِبُكَ نَوْمِ الْفِرَاشِ . . يَا يُونُسُ
- تَعَالِ نَامْ عَلَى الْحِجَرَاتِ . . .

كان صاحب هذا الصوت واسمه الصادق مغنياً شعبياً ، ثم فَقَدَ عقله وقد خرج منذ أيام من المستشفى ، قال لي واحد من الجمهور إنه علم أخاه الغناء وأصبح مشهوراً في قريته الصباغية شمال الأقصر ، وأنه بدأ ينتشر في القرى المجاورة .

عطا الله يغنى الهلالية ، الصادق يغنى الهلالية ، توقف شاب في سن السادسة عشرة من العمر مع خمار يجمع به العيش في أيام المولد من البيوت وهو يغنى بالطار : -

- يُونُسُ خَطَرَ السُّوقِ وَلِدِ الْهَلَالِيَّةِ . .
- عَيَّانُ عَيَّانُ مَتَقَلَّبُوشُ فِيهِ . .
- تِسْعَهُ وَتِسْعِينَ دُكْتُورُ غَيْرِ التَّمْرِجِيَّةِ . . .

حتى الشحاذة في مجتمع الأقصر وقنا تستجدي بغناء عن الهلالية ، يغنيها الشاعر على ربابة أوطار ، وعندما أردت أن أسجل له الهلالية ، كان التعامل معه في غاية القسوة فقد جاءت الأسرة

كلها لأدفع ثمن تسجيل ابنهم للهلالية ، وحين تحادثنا لم يكن الغلام يعرف منها إلا مقاطع شعرية تصلح للغناء وهي مواويل مربعة وخمسة ومسبعة تتناول حالة من حالات الحب أو الشقاء في مواجهة عنة الإنسان في الحياة .

ذهبت لأجمع القصص الشعبي من أفواه من أعرف من الرجال ومن عجائز النسوة ، الجميع يقص عن الهلالية ، فأخذت أبحث عنها ، الكثير يرويها ولكن معظم الرواة يروون فصولاً منها فالهلالية قد تكسرت عند الكثيرين من الرواة إلى قصص . . . لقد شعرت في هذه الفترة بمشقة الطريق ، مع أن هذه المنطقة أرضى وأرض أهلٍ وهم كثر ولكن عالم الهلالية يحتاج إلى دربة كبيرة ، وأنا أحوج إلى معلم ليعلمني تقاليد السيرة ، هذا المعلم لا يوجد في المدارس ، ولا يوجد بين المثقفين ، ولقد وجدته في منتصف شهر أغسطس أي بعد حوالي شهر من التيه في دروب المحافظة شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً ، فني إحدى سفرائي التقيت بأحد طلاب المرحلة الثانوية الذي أخبرني أن جده يعرف الهلالية ، والتقيت بالجد ، الحاج عبد الظاهر من مشايخ العرب من قرية الكرنك القديمة ، كان أمياً لا يعرف القراءة والكتابة ، يسكن بجوار معبد الكرنك ، بلغ من العمر ثمانية وستين عاماً ، يسمونه في القرية العمدة فهو يقوم بدور العمدة بين أهل قريته يصلح بينهم مستخدماً العرف فيحكم بين المتخاصمين ، وكثيراً ما يتقبل حكمه تحدث عنه يحيى الظاهر عبد الله في روايته « الطوق والأسورة » ، فقد كان كما يذكر يحيى رئيس عمال ترحيلة من التراحيل التي كانت تذهب إلى السودان ، ولم يكن ذلك اختراعاً ، فالرجل مكافح طول عمره وانتهى به المطاف إلى أن يزرع أرضه التي لا تبعد كثيراً عن منزله في طريق مطار الأقصر .

امتنع الحاج عبد الظاهر في البداية أن يروي سيرة بني هلال لأنه من العار أن يحكيها حتى لا يتصور أحد أنه راوٍ محترف ، لم يستمر في الامتناع فقد شفع لي العلاقات الأسرية التي تربطه بأسرتي .

قام الحاج عبد الظاهر بدور هام في هذه الفترة من حياتي ، فقد قام بدور المعلم لينقل لي تقاليد الرواية الشفهية ، فقد كان أحد عشاقها ، يجري وراء روايتها وهو صغير ينتقل إليهم أينما كانوا . . . وقد عاش زوج بطولة بني هلال وامتزجت روح الفارس في دمه - فهو لا يجد ماعباً إلا ويحاول أن يحل أزمته . ولا تعرض له مشكلة إلا ويكون الحكم العدل ، كان الناس يغضبون منه ولكنهم تغيروا ، فليس هنا أحسن من العدل ، إنه يريح الظالم والمظلوم .

تسبب الحاج عبد الظاهر رواية الهلالية ، وكان يختلف كثيراً مع بعض روايتها إذ أنه كان كثيراً ما يقوم بنقدهم ، ونقد رواياتهم ، فهو يرى أنه قادر على معرفة « الجيد من البطال منهم » أو بعبارة أخرى « الأصيل من المزيف » . . . والجيد أو الأصيل هو الذي يحترم الرواية التي يرويها ويحترم جمهوره ، أما البطال أو المزيف فهو الذي لم يدرب تدريباً كافياً فيقف قبل أ يتم تدريبه أمام الجمهور فهو هنا يخدعهم ، ولا يقبل الحاج عبد الظاهر أن يخدع الراوي جمهوره .

ولقد تعلمت منه الكثير ، تعلمت منه اكتشاف الراوي الجيد والراوي البطال على حد تعبيره ، فقد كان يأتي إلى بيتي عدد كبير من مدعي الرواية يتصورون أن يخدعوني بما عندهم على

عادتهم التعامل مع الباحثين الأجانب ، وهو قد فتح لي الطريق لمعرفة عظيمة . . . فقص الحاج عبد الظاهر سيرة بني هلال من بابها الأول - مواليد أبي زيد . حتى بابها الأخير . الأيتام - مدة شهر كامل .

لقد خرجت من عنده أهل رواية الحاج عبد الظاهر ، وأهل عالم الهلالية وروح الراوى ، وقدرته الكبيرة على الإبداع . والتقيت بعبد السلام حامد ، كان مختلفاً كثيراً عن الحاج عبد الظاهر ولكنها يتفقان في الاعتزاز بالنفس . . . عبد السلام حامد من الأقصر كان عمره ساعة أن التقيت به في أخريات أغسطس عام ١٩٧٨ م ثمانين عاماً ، وهو يعمل صاحب مطعم صغير في سوق الأقصر ، يقدم المأكولات الشعبية من الفول والطعمية ، يجلس أمام مطعمه وحوله حلقة من حلقات أصحابه وهم مختلفو الأعمار فيها الفتى والشاب والكهل والشيخ العجوز . . . وحدثني عن معلميه الذين تلقى عنهم فهو قد اهتم بالسير الشعبية ، يقول إنه يروى سيرة المهلهل وعترته وسيف ، وأخذ يقص لي عن الهلالية ، كان يسجل جزءاً ويطلب أن يوقف التسجيل ثم يأخذ في الكلام عن عالم الهلالية في المحافظة . . . جمعت عشر ساعات من الهلالية منه ولكني استمعت إلى ساعات عن أنساب الهلالية في المحافظة وعلاقات القبائل بها ، فالهلالية لهم ولكنهم عالم يعيش ، قبائل ممتدة في جنوب مصر الأقصى ، وكذلك أهل الزناتي خليفة ودياب من حمر اليمن يمتدون في المنطقة غرب النيل جنوب الأقصر حتى إسنا ، كما أن هنا قبائل تنتسب إلى محمود البياضى مربى الأيتام .

وذهبت إلى إحدى حفلات الزفاف بقرية أبي الجود شمال الأقصر ، وهناك التقيت بالنادى عثمان ، وما إن رآني حتى أخذ يعزف بالربابة عزفاً يشد الانتباه فهو من أحسن عازفي الرباب في مصر كلها ، وهدأت الربابة ليرتف صوتُه بمسبح :-

- طَلِّعَ خَلِيفَهُ يَشُوطُ عَلَى جَمْعِ الْعَرَبِ وَلُوفَاتُ . .
- لِقِيَهُمْ أَسْوَدَ مَقَادِمِ مُتَعَدِّدِينَ وَلُوفَاتُ . .
- رَوْحَ خَلِيفَهُ الزَّنَاتِي لَهْنِي لَهُ غُمُورٌ وَلَافَاتُ . .

وقضيت الليل في الحفل لم أغادره حتى انتهى وتكونت علاقة صداقة قوية بيني وبين النادى عثمان ، كان النادى عثمان قد انتهى من تسجيل بعض الأشرطة لعدد من المشتغلين في الدراسات الشعبية ، وكان على علم بمعنى البحث العلمى ، وكانت هذه المعرفة سبباً كبيراً في سهولة التعامل معه . كان النادى عثمان أحد القلائل في الإقليم الذين مازالوا يؤدون السيرة الشعبية .

والنادى عثمان من مواليد عام ١٩١٦ م يسكن في قرية « الطود قبلى » وهي شمال الأقصر ، شرقى ، أرمنت ، وهو من أسرة تحترف الغناء ، وقد أتى لي بأحد أقربائه الذين هاجروا منذ زمن إلى محافظة « أسوان » في قرية « الحجر بحرى » مركز « أدفو » - وهو عوض الله عبد الجليل ، وهو أكبر من النادى عثمان بستين ، يغنى السيرة وهو يحمل طاراً ، وقد سجلت له سيرة بني هلال من فصلها الأول حتى فصلها الأخير ربيع ٧٩ . لقد كانت علاقتى بالنادى علاقة مشمرة إلى أبعد الحدود ، فقد تعرفت منه على عالم أداء الهلالية الرحب وأساليبهم في أدائها .

كان هؤلاء الرواة الأربعة أهم من جمعت منهم سيرة بني هلال ، وتمثل النصوص التي جمعتها منهم والنصوص التي حصلت عليها مطبوعة مادة هذا البحث .

وسأقدم هنا سيرة بني هلال في فصلها الأول « مواليد أبي زيد الهلالي سلامه » التي دونتها عن رواية الحاج عبد الظاهر ورواية عوض الله عبد الجليل .

الهوامش

(١) يرى دي بور أن « التفكير السامي يقوم على نظرات في شئون الطبيعة متفرقة لا رباط بينها ، ويقوم بوجه خاص على النظر في حياة الإنسان ، وفي مصيره ، وإذا عرض للعقل السامي ما يعجز عن إدراكه لم يشق عليه أن يرده إلى إرادة الله التي لا يعجزها شيء ، ونحن نعرف هذا الضرب من الحكمة في العهد القديم . ويدل على تكونه لدى العرب ما جاء في التوراة من قصة ملكة سبأ وما يحكى عن شخصية لقمان الحكيم مما هو وارد في المأثورات العربية » . (تاريخ الفلسفة في الاسلام ص ١١)

ويرى جورج جيكونب أن الإسلام كان يقف ضد الدراما وأي شيء خلاق في الفن العربي وهريغزو ذلك إلى تأثير الإسلام على سكان المنطقة . (History of Theater P. 11) ويقلل نيكلسون من شأن القصص العربي بإنكاره أن الأدب العربي لم يبدع ملحمة شعرية كبيرة ، وكل ما أبدعه كان قصصاً نثرية ، وتكاد تقترب من الملاحم إلا أنه من المستحسن أن تسمى قصصاً تاريخية .

(Literary history of the Arabs, P. 3 e5)

(٢) يذكر العقاد أن العرب كانوا قبائل رحلا يؤمنون المدن في مواسم تنقسمها العبادة والتجارة والخطابة فائتمر التاريخ والإقليم واللغة على أن يكون العرب أمة بلا خيال . (الفصول ، ص ١٤٠) ويرى أحمد أمين أن خيال العربي محدود وغير متنوع وقلما يرسم له خياله عيشة خيراً من عيشته وحياة خيراً من حياته يسعى وراءها . لذلك لم يعرف المثل الأعلى . لأنه وليد الخيال ، ولم يضع له في لغته لفظة واحدة دالة عليه ولم يشر إليه فيما نعرف من قوله ، وقلما يسبح خياله الشعري في عالم جديد ينتقى منه معنى جديداً ، ولكنه في دائرته الضيقة استطاع أن يرود كل مذهب . (فجر الاسلام ص ٢٣) .

أما غنيمي هلال فيذكر أن الأدب العربي « لم يكن في قديمه للقصة شأن يذكر ، وكان لها مفهوم خاص لم ينهض بها ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية ، على أن القصة في الأدب العربي القديم لم تكن جوهر الأدب (كالشعر والخطابة والرسائل مثلاً) بل كان ينخل عنها كبار الأدباء لغيرهم من الوعاظ وكتاب السير والوصايا » . (الأدب المقارن ص ٢١٤ - ٢١٥)

ويذكر في موضع آخر من نفس المرجع أن « الذي لا مجال لأدنى شك فيه أن القصة العربية لم ينظر إليها قبل العصر الحديث على أنها جنس أدبي له قواعد ، أوله رسالة فنية أو إنسانية » . (ص ٢٣٥ - ٢٣٦) .

(٣) يقف عبد الحميد يونس ضد هذه النظرة فهو يعجب من التعميمات في الأحكام ويذكر أنه قد « وقع كثير من الباحثين في الأدب العربي أو المتصدين لعوامل التأثير بين الآداب الأوربية في خطأ دفع إليه التعميم في الحكم وقياس أثر أدبي على أثر أدبي آخر فزعموا أن القصة العربية مقصورة على النثر وهم يقصدون بذلك القول غير الملزم لوزن خاص أو قافية خاصة . ولا أعتقد أننا محتاجون لبيان مجافاة هذا القول للصواب وإلى تصحيح التعريف » . (الهلالية ص ١٣٧)

ويقف فاروق خورشيد مدافعاً عن العقلية العربية بأن إبداعاتها حورب من بعض العرب ومن كثير من المستشرقين . ويذكر أن النظرة الشاملة إلى أدبنا العربي التي ننظر فيها إلى تراثنا الأدبي من خلال النافذة التي فتحها أصحاب اللغة والبلاغة أرضت الأعداء التقليديين للشعب العربي ، فجهد أصحاب الاستشراق في تثبيت معالم هذه الصورة ، وجعلها بكل تفاصيلها من المسلمات التي تصطبغ بالصبغ العلمية حتى يؤمن بها أبناء هذه الأمة العربية لا تعرف عقلية التحليل والتركيب وإنما هي عقلية تجريدية تغرق نفسها في الجزئيات

ولا تقوى على تصوير الكليات وهو شعب يقتصر دوره الحضارى كما يذكر المستشرق جوستاف جروتباوم في كتابه (حضارة الإسلام) على حمل الحضارة اليونانية القديمة إلى الحضارة الأوربية الحديثة دون أن تحمل هذه الحضارة حتى بصمات من حملوها « ولكن هذا الحكم لا يرضى أصحاب الفن العرب اليوم لأن التسليم به تسليم بتهمة تلصق بماضيهم فتسحب على حاضرهم وتضم مستقبلهم ، ومن هنا كان بحثهم الدائب عن كل ما يثبت هذا الحكم الخاطيء المتعسف » . (أضواء على السيرة الشعبية ص ٨ ، ٩)

ويفرد عبد الحميد إبراهيم فصلاً يؤكد فيه معرفة العرب للقصة في مواجهة التهمة ويذكر « أن القصة واكبت الأمة العربية في سيرها التاريخي وفي كل عصر كانت أداة فنية تعبر عن حاجات العرب وتكشف عن ظروفهم التي كانوا يمرون بها » . (قصص العشاق الثرية ص ٢٨) .

ولقد قدمت بردجت كوني فصلاً ممتعاً بعنوان « الدفاع عن السيرة » وكانت تناقش فيها دعوى جرتياوم ونيكلسون أنه ليست هناك ملحمة في الأدب العرب في كتابها .

(Arab Folk Epic P.P 3-15)

في كتاب « العرب وفن المسرح » للباحث ذكر التهم التي وجهت للعرب ولم يحاول أن يدحضها لأن حقيقة الإبداع تدحضها (ص ٥ - ٧) وفي كتاب

(origins of Arabic Theater) للباحث أيضا تعرض بتفصيل أكبر لتهمة عجز العقلية العربية وتصديق العرب لها ، ثم إتهام الإسلام بأنه سبب ذلك .

(P.P. 8-9).

(٤) حاول محمد توحيد السلحدان في ثلاث مقالات في صحيفة المقطم أن يكشف عن سر اعجاب الجمهور بمسرحية الأحدب ، ويربط بينها وبين اقترابها من قصص البطولة التي تعود عليها الجمهور ويدلل على ذلك بأنه قد لوحظ ليلة تمثيل الأحدب عندنا للمرة الأولى أن حركة المقاتلة الكبرى في فائحة الرواية قد نبهت غريزة التوقى الذاتي وأثارت الحفيظة في سواد الجمهور فتحمس لبطله ولما أمر بيرول بطرح الجاردير في النهر ، فطرح هو بدله ، وحمل البطل على سرير عدوه إلى حيث أراد ، وصفق الجمهور طرباً لهذا النصر غير المنتظر ، وكذلك تأثر في جميع أحوال هذا البطل غالباً كان أو مغلوباً كأن النفوس المتجمهرة توهمته رمزاً للأمن والفضيلة والحق وتوهمت التمثيل حقيقة ، وذلك كله من حصول الطرب وشدة الروح العامة للروح الخاصة .

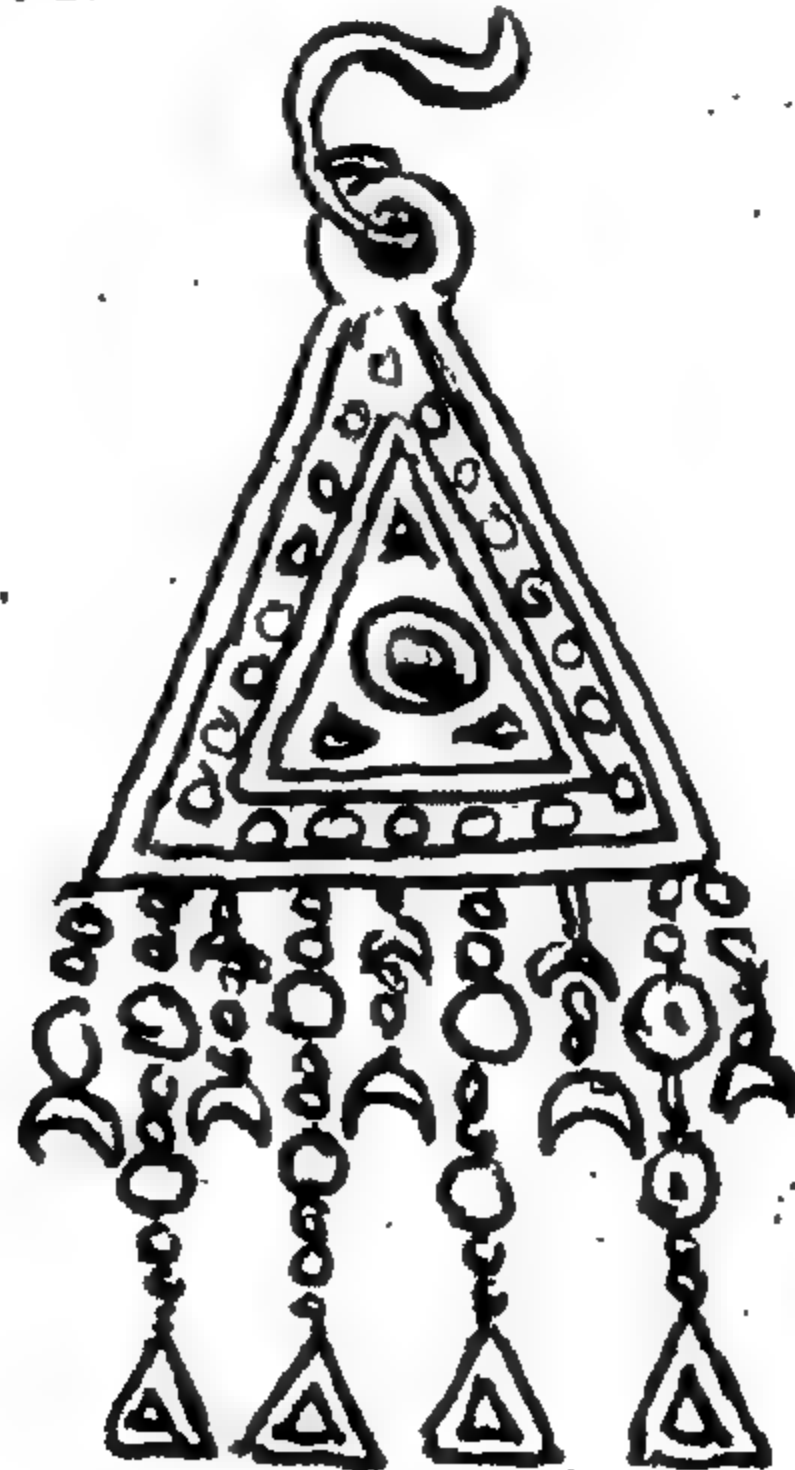
(المقطم ع ٧١٥ في ٣ / ١٠ / ١٩١٢)

(٥) قدمت كاترين رسالة دكتوراه من جامعة أنديانا ، وقد اشتهرت هذه الرسالة - ساعة أن أصبحت في ميكرو فيلم - بين الدارسين وقد أبلغت أنها نشرت .

س. Cathryn Anita Baker; the Hilali Saga, Tunisian South. Indiana University 1978.

وكذلك قدم بيتر هيث رسالة دكتوراه عن عنتره ، السيف الظمآن :

- Peter Heath, The Thirsty Sward Structure and Composition in Sirat 'Antar ibn Shaddad' Harvard University 1981.



المراجع :

- إبراهيم ، عبد الحميد : قصص العشاق الثرية في العصر الأموي ، القاهرة : دار الثقافة ، ١٩٧٢ م
- إبراهيم ، نبيلة : سيرة الأميرة ذات الحمة ، دراسة مقارنة ، القاهرة : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، (د . ت)
- أمين ، أحمد : فجر الاسلام ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر .
- الحجاجي ، أحمد شمس الدين : العرب وفن المسرح ، القاهرة ، دار الفصحى ، ١٩٨٤ م
- حسنين ، فؤاد : قصصنا الشمسي ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٧ م .
- خورشيد ، فاروق : أضواء على السير الشعبية ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للكتاب سلسلة المكتبة الثقافية ، يناير ١٩٦٤ م .
- دى بور ، ب . ج . تاريخ الفلسفة في الإسلام ، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريده ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٣٥٧ هـ .
- ذهني ، محمود ، وفاروق خورشيد . فن كتابة السيرة الشعبية في بيروت سلسلة اقرأ ، ١٩٨٠ م .
- عبد الحكيم ، شوقي : سيرة بني هلال ، بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣
- عبد الحكيم ، شوقي : السير والملاحم الشعبية العربية ، بيروت : دار الحداثة ١٩٨٤ م
- عبد اللطيف ، محمد فهمي : أبو زيد الهلالي ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٤٦ م .
- العقاد ، عباس محمود : الفصول ، القاهرة ، مطبعة السعادة : ١٩٢٢ م .
- عياد ، شكري محمد : البطل في الأدب والأساطير ، القاهرة : دار المعرفة ، ط ٢ ، ١٩٧١ م .
- النجار ، محمد رجب : أبو زيد الهلالي ، الرمز والقضية ، الكويت دار القبس ، ١٩٧٩ م .
- ابن هشام ، أبو محمد عبد الملك (ت حوالي ٢١٨ هـ) ، السيرة النبوية ، تحقيق مصطفى السقا وآخرون ، (د . ت)
- هلال ، محمد غنيمي : الأدب المقارن ، القاهرة : دار نهضة مصر ، (د . ت) .
- يونس ، عبد الحميد : الظاهر بيبرس في القصص الشعبي ، المكتبة الثقافية ، القاهرة : دار القلم ، (د . ت) .
- يونس ، عبد الحميد : الهلالية في التاريخ والأدب ، القاهرة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٥٦ م .

ب- المراجع الأجنبية :

- Abercrombie, j., The Epic . London ; Mortin secker .
- connelly , B . , Arab folk Epic & Identity : Berkeley ; University of california press .
- Al Haggagi , Ahmed Shams : The Origins of Arabic Theater ; General Egyption Book Organization , 1981 .
- Metin . A . A., History of Theater & popular Entertainment in Turkey .
Ankara : Forum , 1963 — 1964 .
- Nickilson , R., Apiterary History of The Arobs , Cambridge , Cambridge University Press, 1962 .



بسم الله الرحمن الرحيم

النص الأول

مواليد أبو زيد الهلالي سلامة
رواية الحاج عبد الظاهر
قرية الكرنك القديمة - مركز الأقصر محافظة قنا
جمع وتدوين : د . أحمد شمس الدين الحجاجي
بتاريخ : ١٩٧٨/٩/٢ م

سيرة بني هلال ..

كانوا زَمان قبائل قبائل .. إيه معنى ! القبائل ؛ يعنى كل قبيلة لها سلطان وكل قبيلة لها زعيم .

معنى الزعيم إيه يعنى ؟ هو الزعيم . إالى هو شديد يبقى زعيم للقبيلة . والسلطان سلطان قبيلة .

فقوم يوم رزق بن نابل . أخذ خضره الشريف . خضره الشريفه تبقى « بنت » قرصه الشريف .. نسلها من نسل النبی .. إالى هي خضره .. أخذها رزق بن نابل . لما أخذها رزق بن نابل .. تزوجها .. جابت منه شيخه . لما جابت منه شيخه وقفت حداثر عام يعنى حدا شر سنه ؛ حدا شر عام يبقى عندنا ؛ حدا شر سنه .. وقفت ؛ يعنى لا جابت عيل ولايت . حدا شر عام فهنا العرب بقوا يعيروها .

إزأى مرة الزعيم متخلفش وزعيم بن هلال .. ومتخلفش أولاد .

— لا طلقها .. طلقها .

بقوا العرب .. يوزوا في رزق بن نابل .. وهي يعايروها .. فهوا مقبلش فيها يعنى ؛ معنى مقبلش فيها مرضيش يقبل كلام .. يجوز .. وبعدين بقوا يعايروها وكل ما تطلع مع حريم الهلايل يعايروها .. ياعاقره .. يامش عارف إيه ؟ معنى الكلام ده .

قام جوا في يوم من ذات الأيام وكان فيه عد . وطلعت هي وحريم الهلايل يملوا العبد .. فرأوا العبد لقيوا طير أبيض وطير أخضر . والى ثمنت لها على طير أبيض والى ثمنت على طير أخضر وهي تبص لم لقيتش لها حاجه اسمها منى وبعدين جيه طير أسود غطيس يضرب في الطيرده الأخضر .

كل اللى بينكشه يسيل دماه هي توجهت للكريم وقالت : يارب تسمع لي كلام .

إدبني وليد أسود غطيس وكل اللى ينكشه يسيل دماه .. كان ربنا وباب القدر مفتوح قبل دعاها واقعتها رزق بن نابل حبيلت إيه .. ؟ لما حبيلت .. شهر يطرد شهر .. لغاية ما وضعت .

الخبر راح لرزق بن نابل قالوا له مرتك وضعت وجابت ولد انبسط انبساط شديد خالص ، ده اللى هو الزعيم رزق بن نابل . قام كانت عادة السلاطين يودوا طشت من ذهب ينزلوا بيه المولود وسط الديوان عشان يشوفوا إيه يباركوا له .. لرزق ابن نابل . ودوا الطشت الذهب ده ينزلوا فيه المولود . نزلوه وسط العرب . لقيوه عبد أسود يعنى غطيس .. عبد ! العرب هرجوا : إزأى ده عبد ! دى عبد ! دى مرتك ملته في حوش الجمال ؛ يعنى مع العبيد . عاوزين يكتلوا الواذ .

رزق كبس على ولده منع منه الكتل . رزق بن نايل كبس على ولده منع منه إيه ؟ منع منه الكتل يعني محدش يكتله .

أخذوا بعضهم مشايخ العرب ، عملوا حكم عرب جميع اللي ولد مع خضره الشريفه . جميع المال جميع أي حاجه ولد مع خضره الشريفه إتسافر يروح بلدها . ويأخذوها عشر فرسان ويسفروها يودوها لقرضه الشريف حكمت العرب إيه يعمل رزق بن نايل . حكمت عليه العرب بقوة . . . حكمت عليه . . . لما حكمت عليه العرب حلف يمين لم أقعد في نجع هلال يدين ديان . رزق بن نايل حلف يمين لم أقعد فيك يانجع هلال . قام رزق بن نايل أخذ شيخه الى هي بنته الأولانيه وقام ع الجبل الأخضر . ودول أدوها اللي هي المال وأدوها عشر فرسان ودوها لمن ؟ لأبوها في مدينة حرم النبي المختار . . . مشيت إن كان سفر يوم ولأثنين . . .

قالت لهم : يا عرب

قالوا لها : نعم

قالت لهم : يكون أنا عملت معاكم حاجه في دنيائي ؟ أكون أذيت حد . يكون ظلمت حد .

قالوا لها : أبدا حاشا لله

قالت : أنا عاوزة منكم معروف . . . أنا دلوتك فضيحتي أروح لأبوي أقول له إيه . الى عاوزاه منكم أنا أرجوكم تقولوا للسultan ودناها لأبوها وأنا لي رزق ع الكريم أنا والعيال دول . والمال . ولي رزق ع الكريم تكلنا الجبال . . . تكلنا الحشان . . .

دندنوا الفرسان اللي هم العشر وقالوا :

إحنا نرجع للسultan . . . نقول له وصلناها . . . وديه عملت فينا معروف ولأثنين ورجعوا .

قالوا للسultan : إحنا وصلناها على خيرة الله .

هي مشيت . خضره والي معاها أتت على بلد اسمها الزحالين . وسلمانها أبو الفضل الزحلان . أتوا عليه لما أتوا على أبو الفضل ردوا عليه السلام . قالوا له : إحنا ناس يعني نزلنا وعاوزين نربي المال ونعيش هنا . قال لهم :

إن ما شالتكمش الأرض تشيلكم الرأس . رحت بيهم وأداهم منازل وأداهم كل حاجه . وعمل لهم مدرسه لإولادهم وكل حاجه تمام التمام .

قعدوا عند فضل الزحالين . خضره والجاريه سعيده والأولاد والبهايم اللي ولدت معاها كله معاها . قعدوا . . . كان أبو زيد عيل في بطن أمه . . . مثلاً دلوتك على باط أمه . . . ميه تربي فين ؟ في الزحالين لما تربي في الزحالين . . . كان لما راح الكتاب زمان كان يقولوا كتاب دلوتك مدارس لما راح الكتاب كان ربنا منبهه نباهه جامده . يعني زى ما تقول . . . يقول له السوره

يَقْرَأُهَا عَلَى طُول . الثَّانِيَةِ وَرَأَاهَا عَلَى طُول نَصَح . . مِين ؟ أَبُو زَيْد . قُمْصَانُ كَانَ وَالِدُ مَعَاهُ
قُمْصَانِ الْعَبْدِ وَالِدُ مَعَاهُ أَخَذَتْهُ خَضْرَاهُ مَعَهَا أَخَذَتْ بَعْضَهَا هَا . . هَا . . بَقِيَ تَمَامُ كُلِّ مَا لَهُ
نَاصِح . قَعْدَ سَبْعِ سِنِينَ عِنْدَ فَضْلِ الزُّحَالَيْنِ . يَوْمَ مِنْ ذَاتِ الْأَيَّامِ كَانَ جَاءَ الْحَاكِمُ عَلَى جَمِيعِ
الْقَبَائِلِ . وَاجِدَ اسْمَهُ جَايِلَ لِيَهْ قَبِيلَهُ تَأَنَّى بِأَخْذِ مِثْنِهَا الصُّرَّةِ . وَعُشْرُ الْمَالِ غَضِبَتْ عَنْهَا عَلَّشَانُ
حَاكِمُ عَلَيْهَا . فَجَهَ مِرْسَالُ الْعَبْدِ وَطَلَبَ الصُّرَّةَ وَعُشْرُ الْمَالِ مِنْ فَضْلِ الزُّحَالَيْنِ عَلَى حَسَبِ
الْجَوَابِ الِّى جَاءَ مِنْ مِين ؟ مِنْ جَايِلَ . نَقَصَتْ مِنْ فَضْلِ الزُّحَالَيْنِ عِشْرِينَ جَمَلًا . قَالَ لَهَا
يَا خَضْرَاهُ .

قَالَتْ لَهُ : نَعَمْ .

قَالَ لَهَا : وَاللَّهِ جَايِلَ طَالِبُ مِثْنِهَا الصُّرَّةَ وَعُشْرُ الْمَالِ .
وَنَاقَصَهُ مِثْنِ عِشْرِينَ جَمَلًا تَدِيهِمْ لِي وَلَمَّا يَتَوَفَّرِ الْمَالُ أَتَيْهِمْ لَكَ قَالَتْ لَهُ : إِحْنَا كُلَّهُ مَالِكُ .
أَدَّتْ إِيَّاهُ ؟ الْعِشْرِينَ جَمَلًا . . وَأَدَّى الْعَبْدُ الصُّرَّةَ هُنَاكَ وَجَانَا أَبُو زَيْدَ قَالَ يَا أُمَّا أُمَّا فِينِ
جَمَالُنَا ؟

قَالَتْ لَهُ : يَا وَلَدِي . . الْقَوَى بِأَخْذِ الصُّرَّةِ وَعُشْرُ الْمَالِ دِي عَلَّشَانُ إِيَّاهُ ؟ يَعْنِي الصُّرَّةُ .
وَعُشْرُ الْمَالِ دِي عَلَّشَانُ إِيَّاهُ ؟

قَالَتْ لَهُ يَا وَلَدِي الْقَوَى بِأَخْذِ الصُّرَّةِ وَعُشْرُ الْمَالِ مِنَ الْقَبَائِلِ الِّى حَاكِمُ عَلَيْهِمْ . قَامَ الْوَادُ
رُكْبًا

خَلَقَ عَلَى الْعَبْدِ كَتْلَهُ وَرَجَعَ الْمَالُ . الِّى هُوَ مِين ؟ أَبُو زَيْد . .
كَتَلَ الْعَبْدُ بَتَاعَ جَايِلَ وَرَجَعَ الْمَالُ . لَمَّا رَجَعَ الْمَالُ فَاضِلُ زَعَلُ .
فَضَلَ الزُّحَالَيْنِ مِثْنُ قُوَّةِ جَايِلَ . لِيَه يَا وَلَدِي . قَالَ لَهُ مَفِيشُ صُرَّةٍ وَلَا عُشْرُ الْمَالِ
وَلَا حَاجَهُ . . أَنْتَ يَا بَابِيَهْ مَتَخَافَشِ دِلْوَكْتِ عَامِلُهُ أَبُوهُ . قَالَ لَهُ : مَتَخَافَشِ مِ الْحَاجَاتِ دِي . وَدَّ
يَوْمِينَ مَا يَعْيشُ ثَلَاثَةَ . . أَنَا أَقَابِلُ جَايِلَ وَغَيْرِ جَايِلَ .

الْخَبَرُ رَاحَ لِجَايِلَ دِي فِيهِ عِيْدُ حَصَلُ فِي الزُّحَالَيْنِ .
مَا بَابِشِ مِ الْكَرْبُوشِ . وَكَتَلَ الْعَبْدُ رَجَعَ الْمَالُ . جَايِلَ مِتْعَظَمُ .
عِنْدَهُ الْعَظْمَةُ كَبِيرَةٌ كِي الْعَبْدُ الزُّحَالَيْنِ دِهْ يَكْتَلُ الْعَبْدُ بَتَاعِي .
شِدَّ عَمَلُكَ مِين ؟ جَايِلَ وَجِيْشُهُ . كَانَ أَبُو زَيْدَ أَخَذَ حِصَانًا مِنْ بَتَاعِ أَبِي الْفَضْلِ الزُّحَالَيْنِ وَرَبَطَ
عِنْدَ الطَّرِيقِ ، لَا يَفْلَمُ فَضْلُ وَلَا يَفْلَمُ الْمَدِينَةَ قَالَ لَهُ خَبَرُ إِيَّاهُ يَا خَالَ ؟ رَابِخُ فِينِ ؟ يَقُولُ لِيْنِ ؟
لِجَايِلَ . . .

قَالَ لَهُ : رَابِخُ يَقُولُوا عِيْدُ ظَهَرَ فِي الزُّحَالَيْنِ كَتَلَ الْعَبْدُ بَتَاعِي وَرَجَعَ الْمَالُ . دِهْ أَنَا
حَالِفُ .

قَالَ لَهُ : أَنَا الْعَبِيدُ . . أَنَا الْعَبِيدُ . . أَنْتَ يَا وَلَدُ يَا لِي مَا بَابِشِ مِ الْكَرْبُوشِ تُقِفُ قُبَالِي .
قَالَ لَهُ : وَاللَّهِ عَادَ يَا عَمِي أَنَا أَوْقِفُ قُبَالِكَ عَشَانُ أَنْتَ مِتْعَدِي .

جَايِلَ مِشْ مِعْيِيرُ كَلَامِ أَبُو زَيْدَ أَبَدًا

مِشْ مِعْتَبَرُ كَلَامِهِ عَامِلُهُ وَلَا حَتَّى حَاجَهُ .

قال له : مَا لِكُنْشِ حَاجَهُ عِنْدِي . لَيْكَ أَنَا وَأَنْتَ فِي حُومَةِ الْمِيدَانِ إِنْ كَتَلْتَنِي أَهْوَأَنَا قُدَّامَكَ
وَأَنْ جِئْتَ يَبْقَى أَنَا وَرَأَاكَ وَالزَّمَنُ طَوِيلٌ . دَه أَبُو زَيْدُ رَذَ عَلَيْهِ . . . اسْتَعْظَمَ جَايِلُ . . . زِي
مِتْعَظَمٌ . . . مِشْ عَاوِزُ يَرِذُ عَلَيْهِ الرَّدَّانُ دَه . . . يَاوَادُ أَنْتَ مَا بَايَنْشِ مِ الْكَرْبُوشِ خَسَارَهُ الْكَتْلُ .
قال له : وَاللَّهِ إِنْ كَانَ صِفَيْتِ الْمَلْتَقَى قُدَّامَكَ قَالَ لَهُ . . .

أَهْوُ طَبَقِ السُّوقِ وَالْخَيْلِ عَلَى بَعْضِ تَسُوقٍ ؛ يَعْنِي مَعْنَاهُ الْخَيْلُ اتْحَشَّرَتْ عَلَى بَعْضِ . طَبْعاً
جَايِلُ مِتْعَظَمٌ وَدَه يَعْنِي عَامِلُ حِسَابٍ لِّجَايِلِ . وَجَايِلُ مَا عَمِلْشِ حِسَابَ لِيهِ وَلَا حَاجَهُ عِنْدَهُ . قَامَ
لَمَّا اتْحَشَّرَتْ الْخَيْلُ . رَاحَ جَايِلُ ضَارِبُ أَبُو زَيْدِ . مَرَّرُوا فِي الْهَوَا . . . فَرَّ . . .
كَانَ سَيِّدُ أَبُو زَيْدٍ مَحْزَمُهُ مِنَ الْقُدْرَةِ الْإِلَهِيَّةِ . تَلَقَّاهُ سَيِّدُنَا الْخَضِرُ وَحَطَّهُ عِ الْكَرْبُوشِ كَأَنَّهُ مَا
جَاشِ . لَفَّ الْعَقَبَةَ وَجَاهُ .

قال له : أَنَا مَا كَتَلْتُكَ . قال له : رَبَّنَا نَشَانِي . . .

— أَنَا يَاوَادُ مَا كَتَلْتُكَ . . .

قال له : رَبَّنَا نَشَانِي . . . أَنْتَ رَبَّنَا يَاخِي

قَامَ أَخَذُوا مِنَ الصُّبْحِ لِيَعْدَ الْعَصْرِ . بِالْمِيدَانِ كَانَ الْعَرَبُ زَمَانٌ لَمَّا يَاجُوا يَقُولُوا يَعْنِي نَأْخُذُ
رَاحَهُ الصُّبْحِ . قال له : خَلَّاصُ الْحَرْبِ وَيُكْرَهُ آتِي . . . رَوْحُ أَبُو زَيْدٍ مَغْلُوبٌ غَلَبَ شَرْعِي .
قَعْدُ يَهْرُجُ . أُمُّهُ عَشَانُ إِيهَ فِيهَ يَا أَبُو زَيْدُ ؟ إِيهَ فِيهَ ؟ مَا فِيشِ . . . بَقِيَ طُولَ اللَّيْلِ مَا نَامَ
وَيَصَلِّي يَتَرَكُّعُ . . . وَيَصَلِّي يَتَرَكُّعُ . . . لَمَّا بَقِيَ يَتَرَكُّعُ وَيَصَلِّي لَمَّا عَمُودُ الْفَجْرِ بَانَ . يَعْنِي
لَمَّا الْفَجْرُ شَعِشَعَ . قَامَ جَاءَهُ سَهْبُهُ مِنَ النَّوْمِ وَجَالَهُ الْخَضِرُ عَلَيْهِ السَّلَامُ . قال له : إِضْحِكْ يَا أَبُو زَيْدِ
دَه مَكْتُوبٌ لَكَ بِالسُّبْحِ نِيَامٌ وَلَا تُخَافُشِ . بُكْرَهُ تَحْشُشُ عَلَى جَايِلِ . . . وَتَكْتَلِ جَايِلُ . . .

بَسْ أَوَّلُ مَا يُوقِعُ فِي الْأَرْضِ يَلْحَقُ الْمَنْطِقَةَ بَتَاعَتِ جَايِلِ . . .

إِنْ مَلِحَقْتِشِ الْمَنْطِقَةَ دِي . الْمَنْطِقَةُ دِيهِ صَاحِبَةُ الْأَعْوَانِ .

حَاكَمَهُ عَلَى جَمِيعِ أَعْوَانِ الْكُونِ . وَأَوَّلُ مَا يُوقِعُ يَرَوْحُ مِتْلَافِي الْمَنْطِقَةَ وَتُحْطِهَا فِي صُلْبِكَ يَبْقَى
إِرْتَاتُ لَكَ جَمِيعِ الْأَيَّامِ .

أَبُو زَيْدٍ أَخَذَ الْكَلَامَ دَه بِاعْتِقَادٍ وَسَرَحَ الصُّبْحِ . . . كَانَ هُنَا أَبُو زَيْدٍ يَغْتَبِرُ أُمُّهُ وَأَوَّلُ مَا أُمُّهُ
تَصْبُحُ عَلَيْهِ . . . يَقُولُ لَهَا . إِذْعِي لِي دُعَاكِي مِنَ الرَّحْمَنِ . أَخَذَ بَعْضَهُ وَسَرَحَ . وَجَاهُ جَايِلِ .
قَالُواهَا وَطَبَقِ السُّوقِ . وَالْخَيْلُ عَلَى بَعْضِ تَسُوقٍ . . . وَالْكَلِمَةُ الْخِلْوَةُ فَاتُوهَا وَيَقْبُوا فِ دَقِّ
النُّقْصَانِ . خَلَفَ خَلْفَهُ رَذِيهِ .

أَبُو زَيْدٍ ضَرَبَهُ بِدَبُوشِ . وَقَعَ . رَاحَ مِتْلَافِي الْمَنْطِقَةَ وَحَطَّهَا فِي الصُّلْبِ وَقَرَّطَ عَلَيْهَا زَرَارَ .
وَاشْتَغَلَ . . . الدِّيشِ طَفَشِ . . . إِلَى طَارِ مِنْ هُنَا وَاللِّي طَارَ مِنَّا . . . رَاحَ الْخَبْرُ لِمِنْ ؟ جَايِلِ
مِشْ مَعَاهُ وَلَادَ . . . رَاحَ الْخَبْرُ لِمَرَّةٍ جَايِلِ . . .

مَرَّةٍ جَايِلِ مِشْ مِتَامَلَّةً حَذَّ يَكْتَلُهُ . . . قَالَتْ : مِينِ يَخْلُصُ لِي التَّارَ غَيْرِ نَاسِ يَسْمُوا الْهَلَايِلِ .
إِلَى هُمَا أَبُو أَبُو زَيْدٍ وَعَمُّ أَبُو زَيْدٍ وَنَاسِ الْهَلَايِلِ دَه مَحْدُشِ يَجِيبُ لِي تَارِي أَنَا إِلَّا دُولُ . . .
مَقْدَرَشِ أَرْوُحُ إِلَّا لِدُولُ . . . يَجِيبُ لِي تَارَ جُوزِي . . . وَالسُّلْطَانُ بَتَاعِ الْهَلَايِلِ قَابِلُهَا مُقَابِلُهُ
كَيُوسِّسَهُ وَشَكَّتْ لَهُ بِإِلَى حَصَلِ وَاللِّي جَرَى .



كَانَ الْمَلِكُ دِي هَمَّا عِنْدِيهِمْ طَبْلُ سَفِيَانٍ لِلْهَلَالِ بَسْ اسْمُهُ طَبْلُ سَفِيَانٍ .. طَبْلُ سَفِيَانٍ دَه
يَسْمَعُ .. يَعْنِي لَمَّا يَضْرِبُ طَبْلُ سَفِيَانٍ يَسْمَعُ النَّاسُ كُلُّهَا .. تَبْجِي تَشُوفِ السُّلْطَانَ مَا لَهُ ..
جُؤَا لِلْسُّلْطَانِ ، نَعَمْ قَالَ : وَاللَّهِ جَاتْنَا وَلِيَّهِ مِرَاتُ جَايِلَ جَاتِ تَلْتَجِي فِينَا ..
الزَّحَالِينِ .. فِيهِ عَبْدٌ حَصَلَ مِنَ الزَّحَالِينِ كَتَلَ جَايِلَ .. وَجَايَهُ تَلْتَجِي فِينَا ..
وِعَاوُزِينَ نَقُومُ عَ الزَّحَالِينِ .. أَمْرُكَ .. قَامُوا عَ الزَّحَالِينِ بِالدِّيشِ وَدِيشَتُهُمُ وَالسُّتَه
وَكُلُّهُ .. كُلُّ النَّاسِ قَامَتْ إِيَّاهُ ؟ عَلَى الزَّحَالِينِ ..
لَمَّا قَامُوا عَلَى الزَّحَالِينِ .. آتُوا عَلَى الزَّحَالِينِ .. نَضَبُوا الْحِيَامَ ..

وَيَطْلُعُ الْمِنَادِي يَنَادِي يَقُولُ الْحَرْبُ جَاتِ صَحَابَهَا .. كَانَ الْعَرَبُ لَمَّا يَرُوحُوا مِنْ بَلَدٍ لِبَلَدٍ
يَطْلَعُوا مَنَادِي يَقُولُ الْحَرْبُ جَاتِ لِصَحَابِهِ .. يَعْنِي الْحَرْبُ جَاتِ صَحَابَتَهُ .. اظْلَعُوا .. لَمَّا نَادَى
الْمِنَادِي وَقَالَ الْحَرْبُ جَاتِ صَحَابَتَهُ .. رَاحَ لَأُمُّهُ أَبُو زَيْدٍ .. قَالَ لَهَا يَا : أَمَا قَالَتْ لَهُ : نَعَمْ .. قَالَ
لَهَا : يَبْقُولُوا فِيهِ نَاسٌ يَسْتَمُوا الْهَلَالِ .. وَجَايِلُ مَطْلَعِينَ الْمِنَادِي يَقُولُ الْحَرْبُ جَاتِ لِصَحَابَتِهِ
يَا خِدُوا تَارَ جَايِلَ .. قَالَتْ : الْهَلَالِ وَصَلُّوا !!
قَالَ لَهَا : نَاسٌ يَسْمُوا الْهَلَالِ ..

طَيِّبٌ شُوفَ مِينِ نَازِلِ الْحَرْبِ ... دِي ... مِينِ ؟ خَضَرَهُ يَتَقُولُ لِابْنِهَا .. مِينِ الَّلِي
نَازِلِ الْحَرْبِ .. يَعْنِي ، رَاحَ يَسْمَعُ الْمِنَادِي يَقُولُ الْحَرْبُ نَازِلُهُ فَلَانَ الْفُلَانِي مَثَلًا وَيَرْجِعُ يَقُولُ
لَهُ : دَه إِذَا لِحَقَّتْهُ أَوْعَى يَكْتِيلُهُ .. بَسْ خُذْ طَرَفَ شَاشِهِ .. دِي خَضَرَهُ يَتَوَصَّى ابْنُهَا .. يَقُومُ
بِسَعْدَةِ اللَّهِ يَجَارِبُ مَعَاهُ يَرُوحُ بِالسَّيْفِ جَايِبٌ لَهَا طَرَفَ شَاشِهِ يَطْلُعُ الْمِنَادِي فِي الْعَصْرِ .. مِينِ ؟
فُلَانُ الَّلِي لِحَقَّتْهُ دَه اِكْتِيلُهُ .. يَلْحَقُ بِجَارِبٍ مَعَاهُ يَكْتِيلُهُ .. كَتَلَ فِي الْهَلَالِ فَوْقَ مِنْ خَمْسَتَا شَرِّ
سِتَا شَرِّ رَاجِلٍ وَرَعِيمٍ ..

وليه بتقول له إن لحقته بكتيله دول اللي كان يحرق عليها رزق ابن نايل وهو السبب عاوز
يكتل أبو زيد .. تقول له : ده اكيله .. والراجل مثلاً اللي ميتكلمش تقول له : ده أوعى تقرب
عليه ..

جيب لي طرف شاشه .. دى مين ؟ دى خضره .. عشان عارفاهم .. مش راضيه تقول
لا أبو زيد دول ناسك .. لا .. لما يتفرج عليهم .. قوم بدع الهلايل بدع جامد ..
لما بدعهم حكم عليهم لا نار تضوى ولا جمل يققع .. ولا كلب يغوى .. حكم
رسمى .. قالوا اخنا غلبنا من العبيد ده بتاع الزحالين ..

اخنا نبتع ليرزق بن نايل فى الجبل لخضر .. يلحقنا محدش

يا بوى كد الحرب دى غير رزق بن نايل .. إالى هو مين ؟

أبو زيد .. الكلام ده ميغرفش أبو زيد إنى له أبو ..

ميغرفش إنى ليه حاجه فى الحاجه دى .. لا ..

قام كتب السلطان .. كتب جواب .. لين ؟ لابن عمه اللي هو رزق بن نايل .. ليه

كتبوا الجواب .. ؟ علشان إيه ؟

إزقوا .. ازقوا الهلايل من عبد الزحالين ..

قام أخذ بعضه .. نجاح عبد رزق بن نايل أبو مين .. أبو قمصان إالى عبد أبو زيد ..

نجاح يبقى عبد رزق وقمصان بقى عبد أبو زيد .. ودوة ليرزق بن نايل .. قام بالجواب يوم ولا

اثنين قول القائل تلت أيام .. شيخه بنت رزق بن نايل شافت نجاح جاي من بعيد .. راكب

الحمير .. جاي ياليلك يا نهارك قدمت مين عليه .. ؟ شيخه .. لما تقدمت شيخه عليه خبر إيه

يا نجاح .. جيت راين ؟ ياك أمى ردت ع النجع تانى ؟

قال لها ياسيتى والله لأمك ردت ع النجع تانى .. أنا جاي لسيدي رزق بن نايل .

قالت له : طيب اتفضل أنا أبويا هتو هياي .. كان فى المدة دى رزق بن نايل مهذل ،

يعنى ، الشغرى سايل على كتافه والدقن والكل .. مزيتشى ولا فى السبع سنين ستنى .

أول ما اتى نجاح ورد السلام على سيده رفع الشغرى .. وعى إيه .. للعبد .. قال له :

خبر إيه يانجاح .. جايينى إيه فيه ؟ ياك خضره ردت ع النجع تانى .. خضره اللي هيه مراته

اللى هو حليف عليها يمين ما سكن فى نجع هلال تانى .. قال له : لا يا سيدي .. والله لاردت ع

النجع تانى .. فيه عبيد ظهر فى الزحالين بدع جميع الهلايل . ولاد عمك وإخوانك .. حكم

عليهم لا جمل يققع .. ولا نار تضوى ولا كلب يغوى وقال لى سيدي روح الحق سيدك .. قال

له فى الزحالين .. قال له : فى الزحالين .. قال طيب شد .. شدوا .. رزق بن نايل زعيم

الهلايل رزق بن نايل أبو أبو زيد الزعيم بتاع الهلايل أول ما اتى ع العرب ..

لقى زى الكلام مضبوط .. يعنى لا فيه نار ولا حاجه .. ولا محتاجه قائلوه مقابله

عظيمه .. جابوا له صلحوا له ونصفوة .. قال خبر إيه كله مفيش نار تضوى ولا جمل يققع إيه

فيه ؟ قالوا له : والله ياسيدي بحكومين .. قال طيب : طلع منادى وقول الحرب جات

صَحَابَهَا . طَلَعَ الْمَنَادَى يَنَادِي فِي الْقَبَائِلِ وَنَادَى . . . سَمِعَ أَبُو زَيْدٍ . . . إِنَّهُ فِيهِ وَاحِدٌ اسْمُهُ رِزْقُ بْنُ
نَائِلٍ زَعِيمُ الْهَلَالِ طَالِبُ الْحَرْبِ . هُوَ كَانَ أَبُو زَيْدٍ فِي الْمَدَّةِ دَى . . . كُلَّمَا يَمْشِي يُشَوِّرُ أُمَّهُ . . . لَا زَمَ
يَمْشِي مَيَّقُولُسَ لَهَا رَايَحَ أَى بِطَرَحَ إِلَّا إِنْ كَانَ يَسْتَاذِنُ . مِنْ أُمِّهِ فِي الْوَقْتِ الْحَالِي فَهِنَا رِزْقُ لَمَّا طَلَعَ
الْمَنَادَى دَه يَنَادَى . . .

رَاخَ لَأُمِّهِ أَبُو زَيْدٍ وَقَالَ لَهَا يَا أُمُّهُ ، قَالَتْ لَهُ : نَعَمْ .
قَالَ لَهَا : بَيَقُولُوا فِيهِ وَاحِدٌ . . . رِزْقُ بْنُ نَائِلٍ زَعِيمُ الْهَلَالِ
وَطَالِبُ الْحَرْبِ . . . إِيَّاهُ رَأَيْكَ فِيهِ .
قَالَتْ لَهُ : أَوْعَى يَا وَلَدِي دَه . . . أَذْعَ لَكَ لَيْلٌ مَعَ نَهَارٍ .
أَوْعَى تَكَيْتُهُ وَلَا تَجْرَحُهُ . . . أَوْعَى تُقْرَضُ عَلَيْهِ . . . وَاللَّهِ مَعَاكَ . . .

نَزَلَ مَعَ رِزْقُ بْنُ نَائِلٍ الصُّبْحُ . . . اسْتَعْلَوْا فِي الْحَرْبِ مَعَ بَعْضٍ مِنَ الصُّبْحِ لِلْعَصْرِ . . .
وَيُحَارِبُ مَعَ أَبَوَيْهِ لَا يَعْرِفُهُ ابْنُهُ وَلَا يَعْرِفُ دَه أَبَوَيْهِ . . . وَلِيَهُ قَاصِدُهُ خَضْرَاهُ كَذَلِكَ لِيَهُ ؟ قَاصِدُهُ .
عَلِشَانُ يَهُونُ الْهَلَالِ عَشَانُ هَانُوهَا . . . دَى أُمُّ أَبُو زَيْدٍ . . .
هِنَاكَ كَذَلِكَ بَعْدَ الْعَصْرِ أَخَذَ مِنْهُ شَيْخَهُ يَسِيرُهُ . . .

أَخَذَ مِنْهُ شَيْخَهُ يَسِيرُهُ . . . شَيْخَهُ الَّى هِيَهُ بِنْتُ رِزْقُ بْنُ نَائِلٍ وَأُخْتُ أَبُو زَيْدٍ . خَذَهَا
يَسِيرُهُ . كَانَ الْعَرَبُ لَمَّا يَطْلَعُوا يُحَارِبُوا يَطْلَعُ الْحَرِيمُ يَغْنَى وَرَأَاهُمْ عَشَانُ تَسْجَعُ الْعَرَبُ .
أَخَذَ مِنْهُ شَيْخَهُ . لَمَّا أَخَذَ شَيْخَهُ نَبَّ عَ الرُّحَالِينَ مَحْدَشُ يَحْشُ عَ الْيَسِيرَةِ أَبْدَأُ . . . إِلَّا سَعِيدَهُ
الْجَازِيَةَ تَوَدَّى لَهَا الْأَكْلَ وَالشُّرْبَ . . . سَامِعِينَ وَأَمْرُهُ كَانَ مَا شَى وَنَبَّ عَلَى أُمِّهِ ! خَلُّوْهَا فِي أَوْضِهِ
يُودُّوْهَا لَهَا الْأَكْلَ وَالشُّرْبَ لَكِنْ مَحْدَشُ يَحْشُ عَلَيْهَا مِنَ الرُّحَالِينَ وَلَا غَيْرَ الرُّحَالِينَ وَلَا صَنْفَ
رَاجِلٍ أَبْدَأُ . . . إِلَّا سَعِيدَهُ . . .

لَمَّا جُؤَا وَدُؤُوا فِي الْأَوْضِهِ . . . شَيْخُهُ بَقِيَتْ تَعَدَّدُ عَلَى هَمِّ الزَّمَانِ لَمَّا بَقِيَتْ تَعَدَّدُ وَتُحِبُّ
قِصْدَانٍ عَلَى خَضْرَاهُ الشَّرِيفَةِ وَيَأْمُرُهُ إِنْتَ فِينِ ؟ يَعْنِي ذَلِكَ هِيَهُ مَيَّقُولُسَ أُمُّهَا فِينِ ؟ شَيْخُهُ مَيَّقُولُسَ
أُمُّهَا فِينِ ؟ .

وَلَا عَارِفَاهَا فِي أَى وَادِي . . . بَقِيَتْ تَعَدَّدُ عَلَى هَمِّ الزَّمَانِ . . .
وَجَابَتْ خَضْرَاهُ الشَّرِيفَةَ وَحَالَاتُ عَدِيدِ النُّسَوَانِ دَى . . .
سَعِيدَهُ قَالَتْ لَخَضْرَاهُ دَى الْيَسِيرَةِ تَعَدَّدُ عَدِيدُ يَقْطَعُ الْمَضْرَانُ
وَجَايَتِهِ قَمَلَى خَضْرَاهُ . . . وَتَقُولُ أُمِّي فِينِ وَمَشَى فِينِ ؟

رَاجَتْ خَضْرَاهُ صَنْطَطُ خَشَمَ الْبَيَانِ بَتِ الْبَتِ تَعَدَّدُ . . . الْأُمُّ غَضَتْ عَ الْبَتِ الَّى تَعَدَّدُ زَى
الَّى خَذَتْهَا الشَّفِيقِيَّةُ عَلَى دَى الَّى تَعَدَّدُ عَدِيدُ يَقْطَعُ الْمَضْرَانُ دَبَّتِ الْبَابَ قَالَتْ لَهَا : مِينِ ؟ قَالَتْ
لَهَا : دَه أَنَا أُمُّكَ قَالَتْ لَهَا إِمَشَى يَا (. . . سَب) الْبَتِ يَتَقُولُ لَأُمُّهَا إِمَشَى يَا (كَلِمَةُ
سَب . . .) أَنَا أُمِّي يَتَحَصَّلِي . . . إِنْتَ تَقُولِي لِي الرُّحَالِينَ . . . أَنَا أُمِّي . . . آخِرُ زَمَنِ الرُّحَالَانَ
يَتَنَقَّرُوا عَلَى الشَّرِيفَةِ . . . بَقَتْ تَسْتَمِ فِي مِينِ ؟ فِي أُمُّهَا . . . وَتَغِيَّبُ وَتُحِبُّ قِصْدَانٍ وَتَعَدَّدُ عَلَى
حَالِهَا . . . دَبَّتِ تَانِي . . . مِينِ أَنْتَ ؟

قالت لها : أنا أمك .. شتمتها ثلاث مرّات وشيخه تشتم خضره ، اللي هي أمها ..
بعدين لما غلبت عشان تفتح لها جابت لها أمير .. فتحت لما فتحت .. زبطوا بعضهم لثنين ..
وقعوا الأراضى .. اللي هي شيخه ويا أمها . خضره جابت سعيدة .. الجارية بتاعت
خضره ، وأم قمصان العبد قالت لها : وقسم برى أهديني الأهد بأهدين .

ما تقولى يا إني دول هلايل لتعرفي شغلك متقوليش هلايل أبداً لما ولدى يشبع فيهم ..

خضره خافت على رزق يا إني دي أخذوها منه يسيره .. بطرشق ويموت .. جميع
العرب .. يعني العربى لما ياخذوا منه بته يسيره يمين بطرشق . نذمت على أبو زيد قال لها : نعم
اللى يخالفك يسير تعبان .. قالت له يا ولدى .. اليسيره اللى جلبتها دي طبعاً عاوزتين مرجلتك
إتودى اليسيره لغاية البكان يعنى تودىها لغاية البكان يعنى تروح
لأبوها قال لها حاضر .. شدّها إيه ؟ على هجينها .. لا كانت رأت صنف واحد من الرحالين ولا
أرت مخلوق ؛ إنسان غير الأسود الغطيس اللى هو أبو زيد شدّها ووداها لغاية هناك .. لغاية
الحيام بتاعتهم .. وقال لها اتفضلى ..

لما نزلت ورزق شاف بته قال : ياسلام ده مش عبد ولا يعرف العبيد ده أصيل من أصل
زين .. إزاي يسيره .. وإزاي يجيبها لي لغاية البكان ده أسجع منى وأسجع من كل البرسان بقى
يتأمل رزق بن نايل طول الليل .. لما بقى يتأمل زى ما تقولى .. يعنى من السجاعة بتاعتهم مدة
السجعان ، إزاي ده يجيبها لي ؟

المهم يا شيخ العرب اطلع الصبح للحرب ووراه شيخه تغنى ولجيب قصدان .. هنا
شيخه مسكت ثلاث تفاحات . دلوك عاوزه شيخه تورى أبوه وتورية ده مين ؟ ابته .. مسكت
ثلاث تفاحات .. راحت راميته أول تفاحه لأبو زيد .. اتلقاها بطرف السيف .. يعنى
شوف .. راميها إزاي واتلقاها إزاي بطرف السيف .. قرص على مين ؟

على أبوه ميغرفش أبوه .. قرص في الحرب يعنى زود قوم راحت راميته الثانية لقفها بالركاب يعنى
بركاب رجله ..

رمت الثالثة لقفها بيده فهبت يا إني عاوزه تفهم أبوها ابته .. وعاوزه تفهم ده إنه ولده ..
لما رمت الثالثة دول وخافت على أبوها قالت له : حوش يذك حوش وحقق م الماكينة يعنى حوش
يذك حوش وحقق م الماكينة .. حقق يعنى هلدن ..

دابت كلام بالواو لأبو زيد لثنين وقعوا الأرض .. غشيو ثلاث ساعات صخبوا بعد
ثلاث ساعات واتعرفوا بشيخه أخته وده ابته .. وده مين ؟ رزق بن نايل ، ندهوا الرحالين
وعرفوا العرب اللى هم بني هلال وإنه ده ابنهم أبو زيد ..

واتعرفوا على بعض قام الرحلان عمل عزومة . العزومة دي عملها لجميع العرب وخلوا
مين يفرق العزومة أبو زيد . فرق على جميع العرب وأبوه مارضيش يديه نايب لما مرضيش يديه
نايب .. أبوه حققوا العرب التابعين لرزق بن نايل .. إزاي يعنى زعيمنا ميديوش ويدينا إحنا
كلنا .

قال لهم : مَيِّزْ عَلُوشْ يَاعَرَبْ هُوَ فَاتِنِي فِي الْقِمَاطِ وَأَنَا فُتُّهُ فِي السُّمَاطِ . . . يَعْنِي مَعْنَى إِيهَ فَاتِنِي فِي الْقِمَاطِ أَنَا وَصَغِيرٌ وَأَنَا فُتُّهُ فِي السُّمَاطِ . وَكَذَ بَعْضُهَا . . . اتْعَرَكُوا الْعَرَبَ مَعَ بَعْضِهِمْ وَعَمَّكَ فَضْلُ الزُّحَالَيْنِ عَزَمَهُمْ ثَلَاثِينَ يَوْمَ الْعَرَبِ عَزَمَهُمْ فَضْلُ الزُّحَالَيْنِ . . . اخَذُوا إِلْتِلَاتِينَ يَوْمَ وَطَلَبُوا إِيهَ ؟ السَّفَرُ . . .

قَسَمُوا دِلُوكَ النَّصِيبَ أَرْبَعَ تَرَبَّعَ إِيهَ مَعْنَى الْأَرْبَعِ تَرَبَّعَ . . . يَعْنِي الْمَكَاسِبِ الَّتِي تَبْجِي مِنْ الدُّوَلِ قَسَمَهَا عَلَى أَرْبَعٍ . كَيْمَانُ ، الْأَمِيرُ دِيَابُ كُومُ . . . وَزَيْدَانِ كُومُ وَالْقَاضِي كُومُ وَأَبُو زَيْدُ كُومُ . فَقَالَ رُبْعِي لَا بُوِي فَضْلُ الزُّحَالَيْنِ . . . دَهْ رُبْعِي أَنَا طُولُ مَا أَنَا حَتَّى . . . لِأَنَّهُ دَهْ رَبَّانِي مَا رُبْعِي شِئْتُ . . . دَهْ رُبْعِي ، أَنَا طُولُ مَا أَنَا حَتَّى لَا بُوِي فَضْلُ الزُّحَالَيْنِ . . . بَقِيَ الرَّبْعُ لِفَضْلٍ . . .

وَقَسَمُوا الثَّلَاثَ رُبْعَ زَيْ عَمَائِلِ الشَّيْخِ . . . وَبَقِيَ الرَّبْعُ لِلزُّحَالَيْنِ عَزَمَهُمْ الزُّحَالَيْنِ . . . سَفَرُ يَوْمَيْنِ . . . مَا كَانُوا الْقَبَائِلَ دِي بَعِيدَهُ عَنْ بَعْضِهَا . . . مِشْ بِجَوَارِ مِنْهَا . . . كُلُّ قَبِيلَةٍ لِحَالِهَا . . . عَزَمَهُمْ وَرَجَعُوا عَلَى فِينِ ؟ عَلَى نَجْعِ هَلَالٍ . . . بَقِيَ مِينَ الزَّعِيمِ ؟ أَبُو زَيْدُ حَيَاةُ أَبُو زَيْدِ دِلُوكَ جَيْتَشِي مِنْ السَّاعَةِ دِي بَقِيَ الزَّعِيمِ أَبُو زَيْدٍ . الَّتِي هُوَ زَعِيمٌ وَحَسَنُ السُّلْطَانِ بَقِيَ حَسَنُ أَبُو عَلَى بَنِ مِرْحَانُ الدَّرِيدِي فِي جَيْلِ أَبُو زَيْدٍ حَسَنُ . . . وَجَيْلُ حَسَنٍ بَقِيَ سُلْطَانُ بَدَلُ عَنْ أَبَوَهُ . . . وَدَهْ زَعِيمٌ عَنْ أَبَوَهُ بَقِيَ الزَّعَامَةُ لِمِنْ لَا بُوَزِيدُ . . . الزَّعَامَةُ دِي لَا بُوَزِيدُ . إِيْ دَوْلَهُ تَلْتَجِي أَوْ أَيْ نَجْعُ أَوْ أَيْ يَسِيرَهُ أَوْ أَيْ حَاجَهُ مِنَ الْعَرَبِ تَلْتَجِي لِمِنْ ؟ لَا بُوَزِيدُ . . . يَقُومُ يَأْخُذُ مَصْلَحَتَهُ بِنَاعَتِهِمْ .

كَانَ أَبُو زَيْدٍ لَمَّا خَذَ مَنَظِقَةَ جَايِلِ كَانَ حِلْفَ يَمِينٍ : مَا أَفْسِدُ وَلَا أَكُلُ حَرَامَ وَلَا أَفُوتُ غُلْبَانَ طُولُ مَا أَنَا حَتَّى . . . فِي نَشَاتِهِ لَمَّا لِحِقَ مَنَظِقَةَ جَايِلِ قَالَ الْكَلَامَ دَهْ . . . الَّتِي هُوَ مِشْ بِهَ أَبُو زَيْدٍ عَلَى طُولِ حَيَاتِهِ .

فَرَّاحُ أَبُو زَيْدٍ نَجْعُ هَلَالِ الزَّعَامَةِ لِمِنْ ؟ لَا بُوَزِيدُ . . . الزَّعَامَةُ دِلُوكَ لَا بُوَزِيدُ .

النص الثاني

مواليد أبي زيد الهلالي سلامة
رواية : عوض الله عبد الجليل
من الحجز بحري - مركز أدفو محافظة أسوان
جمع وتدوين : د. أحمد شمس الدين الحجاجي
بتاريخ : ٢٧/٣/١٩٧٩ م

- ٢٨ قال الشريف قرضه مَرَحًا بالعرب
- ٢٩ إِيَّةَ مَا طَلَبْتُمْ فِيهِ عَلَى اللَّهِ كِفَاةً
- ٣٠ بِحَضْرَتِكُمْ ضَمُّ الْبَعِيدِ وَالْقَرِيبِ
- ٣١ قال الهلالي ابن نايل أنا جيتك مُرِيدُ
- ٣٢ الْقُرْبِ مِنْكَ يَا ربيعَ الْمَشَاءِ
- ٣٣ الْقُرْبِ مِنْكَ يَا ربيعَ الصُّيُوفِ
- ٣٤ نَسَبَكَ يَزُودُنِي شَرَفَ عِ الصُّفُوفِ
- ٣٥ قال الهلالي نَسَبَكَ يَزُودُنِي شَرَفَ عِ الصُّفُوفِ
- ٣٦ قال الشريف قرضه أنا عَاوِزُ أَرْبَعِ تُلُوفِ
- ٣٧ وَخُسْمِيَّتِ هَائِجِ وَمِيتِيْنِ كَلَاةِ
- ٣٨ وَخُسْمِيَّةِ مِنْ خِيَارِ الْحَيُولِ
- ٣٩ وَرُبْعِيَّةِ لِحْلِ شَيْلِ الْحُمُولِ
- ٤٠ دُولَهُ وَدُولِ يَادَوَاتِ الْعُقُولِ
- ٤١ دُولَهُ وَدُولَهُ يَادَوَاتِ الْعُقُولِ
- ٤٢ كُلُّوا طَمِيئَةً لِلْخَدَمِ وَالسَّعَاءِ
- ٤٣ كُلُّوا طَمِيئَةً لِلْخَدَمِ وَالْعَبِيدِ
- ٤٤ فِي مَهْرٍ خَضِرَهُ اللى لَقَاهَا مَعِيدُ
- ٤٥ وَمِيتِيْنِ حَبَشِيَّةِ مِنْ أَرْضِ الصَّعِيدِ
- ٤٦ وَمِيتِيْنِ تَمْلُوكِ تَجِيْنَا هُنَاكَ
- ٤٧ وَمِيتِيْنِ تَمْلُوكِ تَأْجِي تَسِدُ الطَّلَبِ
- ٤٨ تَخْدِمِ الْأَمَارَةَ عَالِيَةَ الرُّتَبِ
- ٤٩ وَمَهْرٍ خَضِرَهُ فِي الْمَالِ خَزَنَةُ دَهَبِ
- ٥٠ مَهْرُ أُمِّهَا وَاسْأَلِ كِبَارَ الْعَرَبِ
- ٥١ لَوْ كَانَ بِدُكَ يَا هِلَالِي دَائِرَ النَّسَبِ
- ٥٢ أَنَا لَيْلَةَ الدُّخْلَةِ عَلَيَا عَشَاكَ
- ٥٣ أَنَا لَيْلَةَ الدُّخْلَةِ عَلَيَا الْعَشَا
- ٥٤ فِي مَهْرٍ خَضِرَهُ اللى جَاتِ مِ الْحَشَا

- ١ يَا مَسْعَدَكَ يَا لِي تَصِلْ عَلَى النَّبِيِّ
- ٢ نَبِيِّ عَرَبٍ عَلَى أُمَّتِهِ يَسَّالِ
- ٣ يَا قَلْبِي صَلِّ عَلَى نَبِينَا الْمُنْتَسَبِ
- ٤ اللى سَرَى لَهُ جِبْرَائِيلُ فِي لَيْلَةِ رَجَبِ
- ٥ أَبْدَى وَأَفْتَنَ عَلَى مُلُوكِ الْعَرَبِ
- ٦ بِقَوْلِ تَعْتَبِرُوا الْعُقُولِ الزُّكَاةِ
- ٧ بِقَوْلِ تَعْتَبِرُوا الْعُقُولِ التَّمَامِ
- ٨ أُمَّةَ نَبِينَا الزَّيْنِ عَلَيْهِ السَّلَامِ
- ٩ قال الهلالي رَزَقَ أَمِينَ الرُّجَالِ
- ١٠ بِدَى أَنَا أَنْزُوجَ يَامَقَادِمَ هِلَالِ
- ١١ بِدَى أَنَا أَنْزُوجَ يَامَقَادِمَ هِلَالِ
- ١٢ يَا كِشْ تَجِيْنِي بِنْتَ وَالْأَغْلَامِ
- ١٣ قَالُوا الْهَلَالِ هُمْ قُرْمَانُ تَمَامِ
- ١٤ بِنْتُ الشَّرِيفِ قَرْضَهُ مِنَ النَّاسِ التَّمَامِ
- ١٥ نِسْبَةُ نَبِينَا الْمُصْطَفَى عَلَيْهِ السَّلَامِ
- ١٦ بِنْتُ الشَّرِيفِ قَرْضَهُ مَلِكُ فِي حِمَاةِ
- ١٧ شَدُّوا الْهَلَالِ فِي وَسِيعِ الْجِبَالِ
- ١٨ رَزَقِ الْهَلَالِي وَالْأَكَابِرَ وَرَاهِ
- ١٩ رَزَقِ الْهَلَالِي شَيْخَ أَكَابِرِ هِلَالِ
- ٢٠ عَمَدَ عَلَى جَدِّهِ وَرَاحَ لَهُ الْمَكَانِ
- ٢١ كَانُوا أَمَايِرَ فِي حَظِّ أَهْلِ الزَّمَانِ
- ٢٢ رَأَاهُمْ صَوَّبُوا عَلَى الدِّيَوَانِ
- ٢٣ عَرَقْلَهُمْ نَاقَهُ سَمِينَهُ عَشَا
- ٢٤ عَرَقْلَهُمْ نَاقَهُ وَزَادَهُمْ كَرَمِ
- ٢٥ كَرَمَهُ لِحَضْرَهُ اللى جَاتِ مِ الْحَشَا
- ٢٦ دَبَحْلَهُمْ نَاقَهُ وَزَادَهُمْ كَرَمِ
- ٢٧ عِنْدَ الشَّرِيفِ بَلَّغُوا هُنَا وَالْمَرَادِ



٥٥ إذا جابت مولود كبروا اتشأ
 ٥٦ أبو زيد يطلع فارس يكيد العدا
 ٥٧ يرقي العزول خنضل بكاس الردي
 ٥٨ قال الهلالي إحننا رضيعنا بدا
 ٥٩ وإن قلت شي ثاني على الله كفاه
 ٦٠ وإن قلت شي ثاني أقول لك وجب
 ٦١ خضروا القاضي وعدوا الذهب
 ٦٢ صارت خليلته من وقتها من نساء
 ٦٣ صارت خليلته بنت قرصه الشريف
 ٦٤ سلطان على مكه وعرضه نضيف
 ٦٥ شدوا لها هودج ملوكي ظريف
 ٦٦ والبهلوان نصب جة حذاه
 ٦٧ والبهلوان راحر نصب عدته
 ٦٨ نصب وفرجهم على صنيعته
 ٦٩ كل الأماره أدوة وأبوها كساه
 ٧٠ إقدمات العربان ولا تأخرت
 ٧١ قعدت معاه سنه بكرت
 ٧٢ وضعت شيخه بإذن الإله
 ٧٣ وضعت وجابت شيخه بإذن الإله
 ٧٤ وضعت وجابت شيخه وزاد الهنا
 ٧٥ تقعد مع رزق في حظ ودندنه
 ٧٦ من بقدها قعدت جدا شر سنه
 ٧٧ متعوقه والوعد رايديه الإله
 ٧٨ متعوقه والوعد رايديه الكريم الجليل
 ٧٩ قادر على حكمه خفيف وتقبل
 ٨٠ طلب ركوبه رزق الهلالي الأمير
 ٨١ يلقي الأماره والقرومه السماء
 ٨٢ يلقي الأماره بولادهم أوكبوا
 ٨٣ بالخير والعز والهنا أطربوا
 ٨٤ ولادهم فوق الفراش يلعبوا
 ٨٥ رى السبوعه في وسيع القلاء
 ٨٦ رى النمره في وسيع البطاخ
 ٨٧ أبواتهم زادوا الهنا والانشراح
 ٨٨ لما نظرهم رزق الهلالي ازدادت بيه
 الجراح

٨٩ عاود يكب الدمع جوا جهاه
 ٩٠ عاود يكب الدمع جوا الحمي
 ٩١ بكى وبلى الخدود والمخرمه
 ٩٢ إلا وأنت خضره دموعها فنا
 ٩٣ إلا وأنت خضره الشريفه تيكى جفاه
 ٩٤ ومن كثر ما كانت تموت في هواه
 ٩٥ ومن كثر ما كانت هواها عزيز
 ٩٦ تيكى وتتصعب في يوما يغيب
 ٩٧ قالت له قل لي أصل البكاليه يا حبيب
 ٩٨ يارزق تيكى ليه البكا إيش نباه
 ٩٩ يارزق تيكى ليه يا كثير المقام
 ١٠٠ تيكى يا هلالي وليك دمع سأل
 ١٠١ قال لها يا خضره حصل لي كلام
 ١٠٢ ما قيرم فارس إلا ابنه يلعب معاه
 ١٠٣ ما قيرم إلا ابنه يلعب معاه ع الفراش
 ١٠٤ بصيت لقيت نفسى بينتهم بلاش
 ١٠٥ نزلت دموع خضره تغنى طشاش
 ١٠٦ من هرج رزق اللى طراها حذاه
 ١٠٧ من هرج رزق اللى طرى هذا الجواب
 ١٠٨ كان عند خضره عقل في الرأس وغاب

١٠٩ إِلَّا وَأَنْتَ شَمَهُ بِنْتِ الْحَسَبِ نُحْرُ الثِّيَابِ
 ١١٠ بِخُدُودٍ يَحَاكُوا الْوَرْدَ مَسْرُ النَّدَى
 ١١١ دَخَلَتْ وَتَلْقَى خَضِرَهُ مِتْنَكْنَه
 ١١٢ قَالَتْ لَمَّا يَا خَضِرَهُ «أَيَا بِنْتِ عَمِي»
 مَالِكِ كَذَه
 ١١٣ لَمْ ضَعِ لَكُمْ ضَايِعَ وَلَا حَدَّ تَاهَ
 ١١٤ لَمْ ضَعِ لَكُمْ ضَايِعَ مِنَ الْوِطْنِ عَامَ
 ١١٥ إِلَيْهِ يَتَبَكَّى يَا خَضِرَهُ وَلِيَكِي دَفَعُ سَالِ
 ١١٦ قَالَتْ لَمَّا أَيَا شَمَهُ حَصَلَ لِي كَلَامَ
 ١١٧ مَزَّقَ صَبِيمَ قَلْبِي وَدَمَعِي بِسِيلِ
 ١١٨ مَزَّقَ صَبِيمَ قَلْبِي وَدَوَّبَ حَشَاهُ
 ١١٩ عَلَى كَسْرِ خَاطِرِ رِزْقِ طُولِ السَّيْنِ
 ١٢٠ رَاحَ لِقَى بَنِي هَلَالٍ بَوْلَادُهُمْ جَالِسِينَ
 ١٢١ عَاوَدَ يَقُولُ آهَ مِنَ الذَّمِّ آهَ
 ١٢٢ عَاوَدَ يَقُولُ يَا أَهْلَ تَرَى رَبَّنَا
 ١٢٣ رَايِدُ لَيْلَةٍ يَقْطَعُ الْوَلَدَ كَأَمْ سَنَهُ
 ١٢٤ لَمَّا سَمِعْتُهُ زَادَ بُكَاءِي أَنَا
 ١٢٥ وَالْبَيْنَ زَقَانِي كَأَسْ وَعَاوَدَ مَلَاةَ
 ١٢٦ وَالْبَيْنَ زَقَانِي كَأَسْ وَعَاوَدَ كَمَانِ
 ١٢٧ عَلَى كَسْرِ خَاطِرِ رِزْقِ بِطُولِ الزَّمَانِ
 ١٢٨ بَوَجْدِي يَا شَمَهُ وَلَا أَطِيقُ جَفَاهُ
 ١٢٩ بَوَجْدِي يَا شَمَهُ مِنْ رِزْقِ الْهَمَامِ
 ١٣٠ بَوَجْدِي يَا شَمَهُ وَحَالِي عَجَبُ
 ١٣١ بَابِكِي وَذَلِيلُهُ مِنْ قِلَّةِ الْوَلَدِ
 ١٣٢ وَدَمَعِي يَا شَمَهُ مَنِي دَهَبُ
 ١٣٣ رِزْقِي الْهَلَالِي وَلَا أَطِيقُ جَفَاهُ
 ١٣٤ بَوَجْدِي يَا شَمَهُ وَدَمَعِي ذَلِيلُ
 ١٣٥ دَمَعِي مَطْلَعُ الْفِرَاشِ مَنِي بِسِيلِ
 ١٣٦ إِذَا اشْتَكَيْتُ لِلْجَبَلِ لَجْلِي بِمِيلِ
 ١٣٧ إِذَا اشْتَكَيْتُ لِلْبَحْرِ يُوقِفُ بِمَاءِ
 ١٣٨ يَحْزَنُ عَشَانِي وَدَمَعِي صَدُودُ
 ١٣٩ دَمَعِي مَطْلَعُ الْفِرَاشِ بَلِّ الْخُدُودِ
 ١٤٠ شَمَهُ يَقُولُ يَا خَضِرَهُ رَبِّي كَرِيمٌ يَغْطِفُ
 يَحُودُ

١٤١ وَاللَّيْ يَتْرُكُ شَيْءَ يَتَبَشَّرُ بِلَاةِ
 ١٤٢ وَاللَّيْ يَطْلُبُ شَيْءَ مِنْ اللَّهِ يُنَوِّلُ
 ١٤٣ لِأَنَّهُ يَتَقَبَّلُ بِكَتْرِ الْقَبُولِ
 ١٤٤ قَالَتْ لَمَّا قَوْمِي بَنَّا وَاتْرَكِي الْحُمُولِ
 ١٤٥ بُكَرَهُ يَرْوَحُ لِنَهْرٍ وَتَنْظُرُ صِفَاهُ
 ١٤٦ يَا خَضِرَهُ يَرْوَحُ لِلنَّهْرِ يَا أُمَّ الدَّلَالِ
 ١٤٧ يَشُوفُ لَكَ مَيَّةَ شَبِيهِ الزُّلَالِ
 ١٤٨ وَلَمْتُ تَسْعِينَ بَيْضَهُ مِنْ صَبَابَةِ هِلَالِ
 ١٤٩ مَشَوْنَا فِي طُولِ خَضِرِهِ شَبِيهِ السَّعَاهِ
 ١٥٠ مَشَوْنَا فِي طُولِ خَضِرِهِ وَاتَّوَاعَ النُّهُورِ
 ١٥١ لَقِيُوا زُلَالَ سَايَحَ وَحَوْلَهُ طُيُورِ
 ١٥٢ لَكِنْ فِيهِمْ طَيْرُ أَسْوَدَ سَوَادُهُ عَكُورِ
 ١٥٣ شَتَّتْ جَمِيعَ الطَّيْرِ وَشَالَ مِنْ حَدَاهِ
 ١٥٤ شَتَّتْ جَمِيعَ الطَّيْرِ وَخَلَاةَ شَتَاتِ
 ١٥٦ أَسْمَرُ فِي لَوْنِهِ جَمِيعَ الصُّفَاتِ
 ١٥٧ شَمَهُ يَقُولُ اطْلُبُوا يَا بَنَاتِ
 ١٥٨ الْمَوْلَى يَرْزُقُ الْعِبَادَ بِلَاعِينِ تَرَاهِ
 ١٥٩ الْمَوْلَى يَرْزُقُ الْعِبَادَ بِحَالِ الْمُبْتَدَى
 ١٦٠ - وَيَعْلَمُ بِذَبِّ النَّمْلِ وَقَطْرِ النَّدَى
 ١٦١ خَضِرَهُ يَقُولُ إِدِينِي غُلَامَ أَسْوَدَ كَيْفَ الطَّيْرَةِ
 ١٦٢ لَمَّا لَكُهُ تُونِسَ وَوَادِي جَمَاهِ
 ١٦٣ أَمْلَكُهُ تُونِسَ بِحَدِّ الْحَسَامِ
 ١٦٤ مِنْ لَجْلٍ يَقُولُوا خَضِرَهُ جَابَتْ غُلَامَ
 ١٦٥ مِنْ الْهَلَالِي ابْنِ نَائِلِ رِزْقِ مُوَافِي الزَّمَامِ
 ١٦٦ يَا مَنْ شَفِيتُ أَيُّوبَ وَطَابَ مِنْ بِلَاةِ
 ١٦٧ يَا مَنْ رَفَعْتَ إِدْرِيسَ لِأَعْلَى سَمَا
 ١٦٨ يَا مَنْ دَعَاكَ يَعْقُوبَ وَفَتَّحَ مِنَ الْعَمَا
 ١٦٩ يَا مَنْ دَعَاكَ مُوسَى كَرِيمَ يَا رَبَّنَا
 ١٧٠ لَمَّا أَتَى فِرْعَوْنَ وَجَيْشُهُ مَعَاهِ
 ١٧١ لَمَّا أَتَى فِرْعَوْنَ وَجَيْشُهُ اخْتَرَقَ
 ١٧٢ وَضَعُ عَصَايَتِهِ فَوْقَ الْبَحْرِ الْمُحِيطِ انْفَرَقَ
 ١٧٣ رَبِّي كَرِيمٌ رَبِّي كَرِيمٌ مَا لَهُ شَرِيكَ وَلَا وَلَدُ
 ١٧٤ هُوَ الْمَوْلَى يَغْتَلِمُ بِجَرَى الْمِيَاهِ
 ١٧٥ رَبِّي يَغْتَلِمُ بِمَا فِي الْاِفْتِقَارِ

- ١٧٦ يَسْخِرُ الرِّيحَ وَالسَّحَابَ وَالْمَطَارَ
 ١٧٧ أَسْأَلُكَ يَا مَوْلَايَ بِنُورِ بَاهِي الْجَمَالِ
 ١٧٨ لِأَنِّي أَجِيبُ مَوْلُودَ يَكْبِدُ الْعِدَا
 ١٧٩ لِأَنِّي أَجِيبُ مَوْلُودَ يَكْبِدُ الْعِدَا
 ١٨٠ أَبُو زَيْدٍ يَزُقِي الْعَوَازِلَ حَنْضَلُ بَكَاسِ الرَّدَى
 ١٨١ سُبْحَانَكَ يَا مَوْلَايَ تَعْلَمُ بِحَالِ الْمُبْتَدَى
 ١٨٢ اَعَشَقْتُ جَمَالَ الْمُصْطَفَى مُحَمَّدٍ صَلَّى عَلَيْهِ
 ١٨٣ اَطْلُبْتُ كُلَّ السَّرَارِي وَالْخَدَمِ
 ١٨٤ مِنَ الَّذِي بَسَطَ الْأَرْضَ وَرَفَعَ السَّمَاءَ
 ١٨٥ مِنَ الَّذِي بَسَطَ الْأَرْضَ وَمَدَّ الْبِطَاحَ
 ١٨٦ مِنْ صُنْعَتِهِ الْبَارِي إِلَّا الْكَرَمَ وَالسَّمَاحَ
 ١٨٧ بَنَاتِ الْهَلَالِ اَطْلُبُوا بِالرَّوَّاحِ
 ١٨٨ خَضِرَهُ الشَّرِيفَةَ كَانَ عَقْلُهَا زَلَّ تَاهَ
 ١٨٩ رَاحَتْ عَلَى فِرَاشِ الْمَمْلَكَةِ مِطْرُشَا
 ١٩٠ جَاهَا الْهَلَالِي رَزَقَ مِنْ بَعْدِ الْعِشَاءِ
 ١٩١ لَيْسَتْ حَرِيرُ دُيْبَاجٍ وَجَلَسَتْ مَعَاهُ
 ١٩٢ لَيْسَتْ حَرِيرُ مِنَ الدُّيْبَاجِ كِدَاهُ لَيْسَهَا
 ١٩٣ رَزَقِي الْهَلَالِي طَلِبَ الْوَصْلِ مِنْ يَمَاهَا
 ١٩٤ سَعِدَتْ وَرَبَّ الْعَرْشِ أَرْسَلَهَا
 ١٩٥ بِالطُّفْلِ الَّذِي بَانَ وَكَادَ الْعِدَا
 ١٩٦ بِالطُّفْلِ ذَا الَّذِي بَانَ وَكَادَ الرِّجَالُ
 ١٩٧ مِنْ صِيَتِ أَبُو زَيْدٍ شَرَفَ هَلَالُ
 ١٩٨ فَرِحَتْ أَيَا جَذَعَانُ كِبَارُ وَصَغَارُ
 ١٩٩ فَرِحَتْ الْعُرَبَانُ جَمِيعًا فِي نَاحِيَتِهِ
 ٢٠٠ بِالطُّفْلِ ذَا الَّذِي بَانَ وَكَادَ الْعِدَا
 ٢٠١ كَانُوا أَمَارَهُ فِي حَظِّ أَهْلِ الزَّمَانِ
 ٢٠٢ فَرِحَتْ الْعُرَبَانُ وَأَتَتْ نَاحِيَتَهُ
 ٢٠٣ فَرِحَتْ الْعُرَبَانُ وَأَتُوا جُمُوعُ
 ٢٠٤ وَانْدَقَتْ الْأَفْرَاحُ فِي لَيْلَةِ السَّبُوعِ
 ٢٠٥ قَرَّبُوا عَلَى الْبَطْلِ أَبُو زَيْدٍ وَكَشَفُوا الْقُلُوعَ
 ٢٠٦ لِقِيَا الْهَلَالِي أَسْمَرَ وَلَا جَهَ لَبَاهُ
 ٢٠٧ لِقِيَا الْهَلَالِي أَرْزَقْ بِلَوْنِ الْعَبِيدِ
 ٢٠٨ لِيَكُنْ وَجْهُهُ أَحْلَى مِنَ الْعَيْنِ وَالزُّيْبِ
 ٢٠٩ قَالَ الْأَمِيرُ سَرَحَانَ أَمَرَ اللَّهُ عَجَبِي
 ٢١٠ مِنْ رَحْمَةِ الْبَارِي يُسْتَرُ عَلَى الْمُذْنِبِينَ
 ٢١١ أُمُّهُ وَأَبُوهُ بِيضٌ وَهُوَ الْوَلَدُ جَاهُ بِلِينِ
 ٢١٢ يَقِيتُ مَسْبَهُ وَالْهَلَالِ جَالِسِينَ
 ٢١٣ يَا حَيْفَ خَضِرَهُ تَهْوَى عَبْدٌ لِابْنِ عَبَّاهُ
 ٢١٤ يَا حَيْفَ تَهْوَى عَبْدٌ يَا جِي مِنَ الْجَلْبِ
 ٢١٥ قَالُوا شَرِيفَهُ مِنْ خِيَارِ النَّسَبِ
 ٢١٦ لَمَنْ سَمِعَ بِالْقَوْلِ عَادَ قَالَ ذَا الْحَشَا
 ٢١٧ لَمَنْ سَمِعَ بِالْقَوْلِ عَادَ وَقَالَ يَارِجَالَ
 ٢١٨ اِسْمَعُوا الْحِجَّةَ مِنِّي وَمَعْنَى السُّؤَالِ
 ٢١٩ ابْنِ الزُّنَا كَتَلُوا وَمَوْتُهُ حَلَالُ
 ٢٢٠ لَا خَيْرَةَ فِي مَوْلُودِ مَيْجِشِ لَبَاهُ
 ٢٢١ لَا خَيْرَةَ فِي مَوْلُودِ يَاجِي مِنَ الزُّنَا
 ٢٢٢ طَلَّقَ خَضِرَهُ يَارْزُقُ تَنُولِ الْمَنِي
 ٢٢٣ طَلَّقَهَا يَا هَلَالِي فِي هَذَا السَّنَا
 ٢٢٤ وَادِيكَ زُغْبِيهِ عَلَيْهَا كَلَامُ
 ٢٢٥ وَادِيكَ زُغْبِيهِ عَلَيْهَا الْقَوْلُ عَجَبُ
 ٢٢٦ شَوَاطِعُ مِنْ فَضْهِ وَالْمَنَاطِقُ دَهَبُ
 ٢٢٧ لَمَنْ سَمِعَ بِالْقَوْلِ رَزَقِي الْهَلَالِي انْغَلَبُ
 ٢٢٨ حِلْفُ يَمِينٍ وَاتَّقِ بِقُمِهِ تَرَاهُ
 ٢٢٩ حِلْفُ يَمِينٍ وَاتَّقِ وَبَاغٍ وَاشْتَرَى
 ٢٣٠ طَلَّقَ فِرَاشِ السُّلْطَنَةِ وَالْمَرَّةُ
 ٢٣١ لَمَّا بَقِينَا بَيْنَ الْهَلَالِ مَغِيرَهُ
 ٢٣٢ حِلْفُ الْأَمِيرِ رَزَقِي الْهَلَالِي بِقُمِهِ وَتَرَاهُ
 ٢٣٣ لَمْ عُدْتُ أَقْبَلَ خَضِرَهُ وَلَا عَاوِزَ عِيَالُ
 ٢٣٤ يَشْفَعُوا فِي رَزَقِ كِبَارٍ وَصَغَارُ
 ٢٣٥ اشْفَعُوا فِي رَزَقِ بِيَهُمْ مَا ارْتَضَاشُ
 ٢٣٦ سَفَهُ مَقَادِ مُهْمٍ وَرَجَعُوا بِلَاشُ
 ٢٣٧ - إِلَّا وَجَّاتِ شَيْخَهُ تَبْكِي بِذَمِّعِ الْعَيْنِ طَشَاشُ
 ٢٣٨ يَا بَوِيَا تَظْلِمُ أُمِّي لِيَهْ بِلَا عَيْبِ تَرَاهُ
 ٢٣٩ يَا رَزُقُ تَظْلِمُ أُمِّي لِيَهْ بِلَا عَيْبِ حَقِيقُ
 ٢٤٠ أُمِّي شَرِيفَهُ مَا تَعْرِفُشِي مَشَى الطَّرِيقُ
 ٢٤١ اَعْمِدْ عَلَى خَضِرِهِ بِوَاحِدٍ رَفِيقُ

٢٧٢ بِشَىءٍ عَجَبٍ وَخِيَاةٍ نُبِينَا الزَّيْنُ طَهَ الْمُتَسَبِّ
 ٢٧٣ اِسْمَعُوا يَا مُلُوكَ الْعَرَبِ عَ اللى جَرَى
 لِحَضْرَةِ الشَّرِيفَةِ بِحَقِّ الْإِلَهِ .
 ٢٧٥ يَشْفَعُوا فِي رِزْقِ الْهَلَالِي بَيْنَهُمْ مَا رَتَضَاشُ
 ٢٧٦ سَفَهُ مَقَادِمُهُمْ « الْعَرَبِ » وَرَجَعُوا بِلَاشُ
 ٢٧٧ قَالَ الْهَلَالِي خَسَارَهُ
 ٢٧٨ رِزْقِ الْهَلَالِي وَلَا ارْتَضَاشُ
 ٢٧٩ قَالُوا الْهَلَالِي عَاوِزِينَ جَيِّدٌ يَأْخُذُ كِرَاهُ
 ٢٨٠ عَاوِزِينَ لَنَا جَيِّدٌ مِنْ أَرْضِ النُّجَاذِ
 ٢٨١ يَأْخُذُ مُدَوِّمَ خَضْرَاهُ وَحَتَّى الْجَهَّازِ
 ٢٨٢ وَمِنْ هُنَا يُوَدِّيهِمَا لِأَرْضِ الْحِجَّازِ
 ٢٨٣ كُرْمَهُ لِلشَّرِيفِ قُرْصَهُ دَخَلْنَا جَاهُ
 ٢٨٤ كُرْمَهُ لِأَبَوَاهَا اللى رَحَابَهُ وَسِيعُ
 ٢٨٥ نَذَهُوا عَلَى الْقَاضِي وَكَانَ اسْمُهُ مَنِيعُ
 ٢٨٦ لَمَنْ سَمِعَ بِالْقَوْلِ جَاهُهُمْ مُسْتَطِيعُ
 ٢٨٧ قَالُوا آدَى اللى النَّاسُ تَصَلُّوْنَ وَرَاهُ
 ٢٨٨ قَالُوا آدَى اللى النَّاسُ يَرِيدُهُ إِمَامُ
 ٢٨٩ قَالُوا مَعَاةً وَلَا يَخْلِفُوشِ مَعْنَى الْكَلَامِ
 ٢٩٠ نَشَرُوا فِي وَسِيعِ الْحَيَامِ
 ٢٩١ مَسَكُوا لَهْمُ بَرُّهُ الْوَسْعُ فِي الْفَلَاءِ
 ٢٩٢ مَسَكُوا لَهْمُ بَرُّهُ الْوَسْعُ فِي الْحِمَادِ
 ٢٩٣ بَعِيدٌ عِنْدِيهِمْ فَرَسَانٌ وَلَا فِيهِ بِلَادُ
 ٢٩٤ قَعَدُوا ثَلَاثَ أَيَّامٍ وَهُمْ فِي اجْتِهَادِ
 ٢٩٥ قَرِيبَتْ عَلَى الْقَاضِي خَضْرَاهُ . بَاسِثٌ يَدَاهُ
 ٢٩٦ قَالَتْ لَهُ أَنَا مَقْدَرُشِ أَصُوبُ يَمَ أَبْرَى
 فِي هَذِي السَّنَةِ
 ٢٩٧ إِنْ قُلْتُ لَهُ رِزْقُ الْهَلَالِي هُوَنٌ فِينَا
 ٢٩٩ مَقْدَرُشِ أَقُولُ الْقَوْلَ وَلَا اتَّكَلَّمُوا
 ٣٠٠ إِنْ كَانَ يَكْرِمُنِي عَلَى ذِمَّتِهِ
 ٣٠١ شُوفْ لِي يَا أَمِيرُ جَيِّدٌ أَنَا أَرْوَحُ نَاحِيَتِهِ
 ٣٠٢ خَلَّيْنِي أَرَبُ الْغُلَامِ فِي جَبَاهُ
 ٣٠٣ يَا مَا الزَّمَانُ حَكَّامٌ عَلَى نَاسٍ يَكْتَبِرُ
 ٣٠٤ اللى أَمَرَ بِافْتِرَاقِ شَمْلِنَا يَا أَمِيرُ

٢٤٢ أَنْعَمَ عَلَى خَضْرَاهُ بِحَقِّ الْإِلَهِ
 ٢٤٣ أَنْعَمَ عَلَى خَضْرَاهُ بِحَقِّ وَاحِدٍ أَحَدُ
 ٢٤٤ هُوَ الَّذِي يَعْتَلِمُ بِحَالِ الْوَلَدِ .
 ٢٤٥ لَمَنْ سَمِعَ بِالْقَوْلِ صَابُهُ جَلَدُ
 ٢٤٦ لَمَنْ سَمِعَ بِالْقَوْلِ حَنْتَ عِضَاهُ
 ٢٤٧ رِزْقِ الْهَلَالِي نَذَهُ وَقَالَ يَانَجَاحُ
 ٢٤٨ يَنْذَهُ يَقُولُ يَانَجَاحُ
 ٢٤٩ اِسْمَعِ الْقَوْلَ مِنِّي وَرَأَيْ صَلَاحُ
 ٢٥٠ خَذِ الدُّبُوسَ وَسِيرِيهِ فِي وَسِيعِ الْبَطَاحِ
 ٢٥١ وَطَوَّحُوا عَ الْمَالِ وَعَيْنُكَ تَرَاهُ
 ٢٥٢ وَطَوَّحُوا عَ الْمَالِ وَخَلَّى عَزَمَكَ صَدِيقُ
 ٢٥٣ خَلَّى اعْتِمَادَكَ عَلَى رَبِّكَ كَرِيمٍ وَجِيدُ
 ٢٥٤ مَحَلٌ مَا يَخْطُ الدُّبُوسُ وَعَيْنُكَ تَشُوفُهُ مِنْ بَعِيدِ
 ٢٥٦ إِدِيهِ لِحَضْرَةِ يَاعْبُدْ لِيهَا جَبَاهُ
 ٢٥٧ وَلَا يُصِيرُ ابْنِي الْبُطْلِ أَبُو زَيْدِ
 ٢٥٨ وَسَطِ الْفَوَارِسِ « الْهَلَالِي » « الْعَرَبِ » مَعْيِيهِ
 ٢٥٩ خَذِ الدُّبُوسَ نَجَاحُ وَرَاحُ
 ٢٦٠ قُطِبِ الْعَمَائِمِ حَوْمُ وَجَاهُ
 ٢٦١ قُطِبِ الْعَمَائِمِ نَذَهُ وَقَالَ لَهُ يَانَجَاحُ
 ٢٦٢ اِسْمَعِ الْقَوْلَ مِنِّي وَرَأَيْ صَلَاحُ
 ٢٦٣ خَذْ يَلْكَ ثَلَاثَ دَعَوَاتٍ بِإِذْنِ الْإِلَهِ
 ٢٦٤ أَذْيَلْكَ ثَلَاثَ دَعَوَاتٍ مِينِ تَسِيرُ
 ٢٦٥ أَخَذِ الدُّبُوسَ قُطِبِ الْعَمَائِمِ مِنْ بَعِيدِ
 ٢٦٦ طَوَّحْهُ عَلَى الْمَالِ وَالْعَيْنِ تَرَاهُ أَيَا
 سَامَعِينَ . .
 ٢٦٧ أَيَا سَامَعِينَ . . صَلُّوا عَلَى طَهَ
 ٢٦٨ أَخَذَ مَالَ رِزْقٍ وَمَالَ سَرَّحَانَ قَسَمُوا
 سَوَاهُ
 ٢٦٩ اتَّقَسَمُوا أَيَا سَامَعِينَ . . صَلُّوا عَلَى طَهَ
 نُبِينَا الضَّمِينِ
 ٢٧٠ تَوَكَّلْ نَجَاحُ فِي الْجَبَالِ بِسِيرِ
 ٢٧١ قَالَ يَامَلِكُ أَخَذَ مَالَكَ وَمَالَ سَرَّحَانَ
 . . . قَسَمُوا سَوَاهُ

٣٠٥ يَفْقِدُ مِنَ الْهَلَالِ . وَتَطْفَشُ نِسَاءُ
 ٣٠٦ يَفْقِدُ بَيْنَ الْعَرَبِيَّانِ وَيَخْلُفُ عِيَالُ
 ٣٠٧ يَبْقُوا مَسْطَهَ بَيْنَ مَقَادِمِ هَلَالِ
 ٣٠٨ خَبِطَ الْقَاضِي عَلَى كَتِفِهِ وَقَالَ
 ٣٠٩ الْأَرْضُ لِلزُّحْلَانِ وَأَنَا أَكْبَرُ عِدَاةِ
 ٣١٠ الْأَرْضِ لِلزُّحْلَانِ وَلَا أَقْدِرُ أَقْوَتِ
 ٣١١ لِمَنْ يَكُونُ مَعَايَ أَلْفٍ لَا زِمَ تُمُوتُ
 ٣١٢ عَزَمْتُهُمُ الْقَاضِي « فَايِدِ بْنِ مَنَاعِ »
 وَرَجَعْتُمْ سَكُوتَ

٣١٣ جُومًا عَرَبَ عَطْوَانِ يَهْزُوا الْقَنَا
 ٣١٤ قَالَ ادْخُلُوا الصُّيُوفَ مَادَهُ الَّى هِنَا
 ٣١٥ طَلَعَتْ خَضْرَاهُ الشَّرِيفَةِ وَبَثَلَتْهُ
 ٣١٦ تَبْكِي لَكِنْ دُمُوعُهَا دِمَا
 ٣١٧ عَيْبٌ عَلَى فَرَسَانِ يَعْرِ النِّسَاءُ
 ٣١٨ عَيْبٌ عَلَى الْفَارِسِ يَعْرِ الْحَرِيمُ
 ٣١٩ الْفِعْلُ دَهْ مَا يَفْعَلُوشِ إِلَّا اللَّيْثُ
 ٣٢٠ الَّى يَكُونُ ظَاهِرٌ وَجِسْمُهُ سَلِيمُ
 ٣٢١ - لَمْ يَفْعَلِ الْمَكْرُوهَ لَطُولِ الْمَدَى
 ٣٢٢ لَمْ يَفْعَلِ الْمَكْرُوهَ لَطُولِ الدَّوَامِ
 ٣٢٣ الَّى عَبَّرَ حَيْهَ يَسِيرُ فِي أَمَانِ
 ٣٢٤ أَنَا جَعَلْتُكُمْ قَوْمَ أَكَابِرِ تَمَامِ
 ٣٢٥ تَرِيكُمْ عَرَبَ عَطْوَانِ أَرَا زِلَ حُفَاهِ
 ٣٢٦ تَرِيكُمْ عَرَبَ عَطْوَانِ أَرَا زِلَ طُمُوشِ -

٣٢٧ أُنْذَالَ فِي حَيْكُمُ ضَيْفٍ وَلَا يَكْرُمُوشِ
 ٣٢٨ أَسْأَلُكَ يَا عَالَمُ بِلَغَاءِ الْوُحُوشِ
 ٣٢٩ يَارَازِقِ الْأَطْيَارِ فِي وَسِيعِ الْفَلَا
 ٣٣٠ يَارَازِقِ الْأَطْيَارِ فِي وَسِيعِ الْحِمَادِ
 ٣٣١ أَبُو زَيْدٍ يَطْلُعُ فَارِسٌ وَيَرْكَبُ جَوَادَ
 ٣٣٢ يَطْبُ فِي إِيْدِهِ سَلِيْطُ الْبُولَادِ
 (الخضر عليه السلام)

٣٣٣ وَيَبْلُغُ الْمَقْصُودَ عَلَى أَكْبَرِ عِدَاةِ
 ٣٣٤ وَيَبْلُغُ الْمَقْصُودَ بِأَهْلِ الْكَرَمِ
 ٣٣٥ بِحَقِّ أَهْلِ الْبَيْتِ وَأَمَامِ الْحَرَمِ

٣٣٦ لَمَنْ سَمِعَ دَهَ الْقَوْلِ دَاغِرَ انْقَهَرُ
 ٣٣٧ وَقَالَ لِقَوْمِهِ اسْمَعُوا يَا سُمَاهُ
 ٣٣٨ يَقُولُ لِقَوْمِهِ اسْمَعُوا يَا رَجَالَ
 ٣٣٩ انْهَبُوا الْخَيْلَ مِنْهَا وَحَتَّى الْجَمَالَ
 ٣٤٠ أَوْعُوا تَخْلُوا لِحَضْرَةِ عِيَالِ
 ٣٤١ وَبَسِيوْهَا لِيُوحِدَهَا فِي وَسِيعِ الْفَلَا
 ٣٤٢ يَا مَا يَتَقَاسَى ذُلُّ وَيَهْدَلُهُ
 ٣٤٣ إِلَّا وَسَبْعُ « أَضْرَعُ » عَلَيْهِ السَّلَامُ (الخضر)
 ٣٤٤ يَأْتِي مِنَ الْخَلَاءِ يَمْشِي وَيُسْرِعُ بِالْعَجَلِ بِخُطَاهِ
 ٣٤٥ رَاحَ لَهَا لِقِيَاهَا يَتَبَكَّى وَجَنِبَهَا ابْنَاهُ
 ٣٤٦ شَتَّتَ نِيَاهُ بِإِذْنِ وَاحِدٍ أَحَدِ
 ٣٤٧ رَجَعَ عَلَى خَضْرَاهُ وَقَالَ مَا تَبْلِي الْوَلَدِ
 ٣٤٨ عَطَتْ لَهُ الْأَمِيرُ أَبُو زَيْدٍ لَكِنْ لَمْ
 جَبَلَهَا شَيْ جَلَدِ
 ٣٤٩ قَالَ لَهَا بَرَكَاتٌ وَسِرٌّ مَعَاهِ
 ٣٥٠ قَالَ لَهَا بَرَكَاتٌ وَسِرٌّ مَعَهُ
 ٣٥١ حَتَّى إِنْ أَضَاقَ فِي الْحَرْبِ أَنْفَعُهُ
 ٣٥٢ دَلَوْكَتِ أُمُّ أَبُو زَيْدٍ الْخَضْرَى حَزْمُهُ
 ٣٥٣ خَضْرَاهُ الشَّرِيفَةِ اتْلَفَتْ لَمْ تَرَاهِ
 ٣٥٤ خَضْرَاهُ الشَّرِيفَةِ اتْلَفَتْ وَلَا شَافَتْوَشِ
 ٣٥٥ وَاطْلَعَتْ بِالْعَيْنِ وَلَا لِقِيَتْوَشِ
 ٣٥٦ إِلَّا الْأَمِيرُ زُحْلَانُ حَقَّقَ شَافِ الْجِيُوشِ
 ٣٥٧ حَقَّقَ صِيَوَانُ أَخْضَرَ وَحَوْلَهُ سُمَاهُ
 ٣٥٨ حَقَّقَ صِيَوَانُ أَخْضَرَ وَحَوْلَهُ خِيَامُ
 ٣٥٩ لَا هُمْ عَرَبُ شُعْبَةٍ وَلَا هُمْ شَوَامُ
 ٣٦٠ أَرْسَلَ لَهَا أَرْبَعَهُ لَأُمِّ الْغَلَامِ
 ٣٦٠ قَالَتْ نَزِيلُهُ لِلزُّحْلَانِ رُوحُوا بِشُرُوهِ
 ٣٦١ جُوهَاهَا خَطَارُ سَمَاحِ الْوُجُوهِ
 ٣٦٢ رَاحُوا لِلزُّحْلَانِ وَبَشُرُوهِ
 ٣٦٣ جُوهَاهُ وَقَالَ قَوْمِي دَخَلْتُ فِي حِمَاهِ
 ٣٦٤ رَبِّي وَلِيْدِكَ أَبُو زَيْدٍ فِي هَنَا وَأَمَانِ
 ٣٦٥ قَعَدُوا حِدَا الزُّحْلَانِ مُدَّةَ زَمَانِ

٣٦٦ كَبِرَ الْبَطْلُ أَبُو زَيْدٌ فِي الْحَقِّ زَوْدَ عَشَاهُ
 ٣٦٧ كَبِرَ أَبُو زَيْدٍ وَدَوَّهَ لِزَاجِلِ فَقِيٍّ
 ٣٦٨ فِي الْخَطِّ شَاطِرٌ لَكِنْ فِي الصَّلَاةِ مُتَّقِيٌّ
 ٣٦٩ إِيَّاهُ مَا طَلَبَ فِي اللُّوحِ عِنْدَهُ يَبْتَغِي
 ٣٧٠ سَبَقَ عَلَيْهِ بِالسُّطْرِ بِأَحْسَنِ جَوَابِ
 ٣٧١ كَانُوا حِذَا الزُّحْلَانَ وَلَدَيْنِ شَبَابِ
 ٣٧٢ مِنْ يَوْمٍ رَاحُوا الْكِتَابَ وَهُمَا سَوَا
 ٣٧٣ إِلَّا الْأَمِيرَ أَبُو زَيْدٍ يَقْصِدُ شَرُّهُمْ
 ٣٧٤ الْفَقِيرُ رُغَيَّانَ أَبْدَى وَقَالَ لَهُمْ
 ٣٧٥ طُبُوهُ وَأَنَا أَدَّى لَهُ تَلَاتِينَ غَصَاهُ
 ٣٧٦ طُبُوهُ وَأَنَا أَدَيْلَهُ دَهَ عَبْدٍ وَشَقِي
 ٣٧٧ دَارُوا عَلَيْهِ الْكُلَّ حَتَّى الْفَقِي
 ٣٧٨ دَارُوا عَلَيْهِ الْكِتَابَ مَيْلَتِي
 ٣٧٩ طَلَعَ هَارِبٌ مِنْهُمْ مَحْدُشٌ رَأَاهُ
 ٣٨٠ طَلَعَ هَارِبٌ مِنْهُمْ أَيَا سَامِعِينَ
 ٣٨١ نَبَشَ رِكَانَ الْبَيْتِ شِمَالٍ وَبِمِنْ
 ٣٨٢ إِلَّا لَقِيَ دَبُوسٌ لِيَهْ مَذَّةً مِنَ السَّيْنِ
 ٣٨٣ يُحْكَمُ تَمَانِينَ رَطْلٌ فِي كُفِّهِ تَرَاهُ
 ٣٨٤ يُحْكَمُ تَمَانِينَ رَطْلٌ بِرُمَاتِهِ
 ٣٨٥ شَأْلُهُ الْأَمِيرُ أَبُو زَيْدٌ عَلَى رَاحَتِهِ
 ٣٨٦ جَاحَتْ خَضْرَاهُ الشَّرِيفَةُ لِأَبُو زَيْدٍ الْبَطْلِ
 ٣٨٧ خَضْرَاهُ الشَّرِيفَةُ بِأَسْتِهِ وَحُبَّتِهِ
 ٣٨٨ وَقَالَتْ تَسْلِينِي يَا وَلَدِي عَلَى قَهْرِ آبَاهُ
 ٣٨٩ وَقَالَتْ تَسْلِينِي عَلَى شَوْقِ بَقِي
 ٣٩٠ قَالَ أَنَا مَا أَرْجِعُ إِلَّا أَنْ كَتَلْتُ الْفَقِي
 ٣٩١ قَالَتْ لَهُ يَا أَبُو زَيْدٍ مَتَبَقَّاشْ شَقِي
 ٣٩٢ هُمَا فِي الْحَدِيثِ وَالشَّيْخِ سَابِقُ أَتَى
 ٣٩٣ هُمَا فِي الْحَدِيثِ وَالشَّيْخِ نَوَى يُغْدَرُهُ
 ٣٩٤ جَبَلُوا الطَّعَامَ أَبُو زَيْدٌ قَوَامُ أَطْعَمَهُ
 ٣٩٥ طَلَعَ الْفَقِي غَائِبٌ وَعَيْبُهُ جَزَاهُ
 ٣٩٦ طَلَعَ الْفَقِي غَائِبٌ وَعَيْبُهُ غَلَبَ
 ٣٩٧ رَحَلُوا الْكِتَابَ أَبُو زَيْدٌ دَهَ الَّتِي كَتَبَ
 ٣٩٨ الشَّيْخُ يَقُولُ لَهُ يَا عَبْدُ يَا قَلِيلَ الْأَدَبِ

٣٩٩ جَاحَتْ يَمْسِكُوا سَطْرًا بِدَبُوسٍ رَمَاهُ
 ٤٠٠ طَلَعَتْ مِنْهُ رُوحُهُ وَسَالَتْ دِمَاهُ
 ٤٠١ إِلَّا أَخُو الرُّغَيَّانِ لَفَّ وَارْتَمَى
 ٤٠٢ رَاحُوا حِذَا الزُّحْلَانَ قَالُوا يَا أَمِيرَ
 ٤٠٣ أَبُو زَيْدٌ كَتَلَ الْفَقِي . . قَالَ عَيْلٌ صَغِيرُ
 ٤٠٤ رُوحُ الزُّمِ الْكِتَابُ وَحِفْظُكَ كَتَبُ
 ٤٠٥ وَالْعِلْمُ لِأَخْرَ أَوْ هَبُوهُ لَهُ الْإِلَهُ
 ٤٠٦ بَقِيَ أَبُو زَيْدُ الْفَقِي وَأَخُو الرُّغَيَّانِ عَرِيفُ
 ٤٠٧ أَخُو الرُّغَيَّانِ إِنْ خَشِيَ الْكِتَابَ يَقُولُ يَا لَطِيفُ
 ٤٠٨ خَافِي مِنْ الْأَمِيرِ أَبُو زَيْدٍ لَيَقْطَعُ رَجَاهُ
 ٤٠٩ خَافِي مِنْ الْأَمِيرِ أَبُو زَيْدٍ بِالْأَنْهَامِ
 ٤١٠ صَلُّوا عَلَى طَهٍّ عَلَيْهِ السَّلَامُ
 ٤١١ إِلَّا كَانُوا حِذَا الزُّحْلَانَ وَلَدَانِ تَمَامِ
 ٤١٢ تَرَكَبَ ظُهُورَ الْخَيْلِ وَتَطَلَّعَ وَرَاهُ
 ٤١٣ تَرَكَبَ ظُهُورَ الْخَيْلِ وَتَطَلَّعَ تَسِيرُ
 ٤١٤ وَتَتَوَاعَدُوا بَرَّهُ فِي الْحَمَادِ الْغَزِيرِ
 ٤١٥ كُلُّهُمْ رِكَازٌ وَأَبُو زَيْدٌ عَيْلٌ صَغِيرُ
 ٤١٦ تَرَكَّبُوا خَضْرَاهُ وَتَطَلَّعَ وَرَاهُ
 ٤١٧ تَرَكَّبُوا خَضْرَاهُ وَتَطَلَّعَ تَقُولُ
 ٤١٨ اللَّهُ يَزِيدُكَ وَتَدْعِي لَهُ - بِأَهْلِنَا وَالْقُبُولِ
 ٤١٩ يَرْمَحُ وَرَا السُّجْعَانَ فِي إِيْدِهِ أَصُولُ
 ٤٢٠ كَانَ لَهُ جَرِيدُهُ . . هِيَ جَرِيدُهُ
 ٤٢١ لَكِنْ ضَبَّهَا فِي يَدَاهُ
 ٤٢٢ يَعْنِي جَرِيدُهُ أَبُو زَيْدٌ فِي إِيْدِهِ ضَبَّهَا
 ٤٢٣ يَرْمَحُ وَرَا السُّجْعَانَ يَلْعَبُ بِهَا
 ٤٢٤ جَمِيعُ الذُّكْرِ الَّتِي يُدَوِّقُ طَعْمَهَا
 ٤٢٥ يَرْجَعُ مُوَزَّمٌ لَمْ يَدَوِّقِ الْعِشَا
 ٤٢٦ حَرَّبَ الْأَمِيرُ أَبُو زَيْدٌ يَكِيدُ الْحَشَا
 ٤٢٧ كَبِرَ الْأَمِيرُ أَبُو زَيْدٌ فِي الْحَرْبِ وَاتَّشَا
 ٤٢٨ نَزَلَتْ عَلَى الزُّحْلَانَ أَعَادِي طُغَاهُ
 ٤٢٩ نَزَلَتْ عَلَى الزُّحْلَانَ أَعَادِي فُجُورُ
 ٤٣٠ مِنْ لَجَلِ غُشْرِ الْمَالِ عَلَى مَنْ يَكُونُ
 ٤٣١ عَطْرَانُ وَأَبُوهُ يُحْكَمُ عَلَى أَلْفِ سَوْرِ

٤٣٢ مَالِيَيْنِ قِلَاعُهُمْ مِنَ الْحَرْبِ وَالْقَنَاهُ
 ٤٣٣ مَالِيَيْنِ قِلَاعُهُمْ مِنَ الْحَرْبِ الْعَسِيرِ
 ٤٣٤ مِرْتَبَيْنِ جَزِيَّةً عَلَى نَاسٍ كَثِيرٍ
 ٤٣٥ نَزَلُوا عَلَى بَلِّ الرُّحْلَانِ كَمَا كَانَ غَزِيرُ
 ٤٣٦ أَخَذُوا عَشْرَ تَلَافٍ وَبِقَوَامِيهِ
 ٤٣٧ أَخَذُوا عَشْرَ تَلَافٍ وَطَلَعُوا الْجَبَلَ
 ٤٣٨ زَيْ الْجَرَادِ الَّتِي يَكُونُ مُنْسَبِلٌ
 ٤٣٩ يَبْعَثُوا الْمُرْسَالَ الرَّعِيَانُ بِالْعَجَلِ
 ٤٤٠ رَاحُوا خَدَا الرُّحْلَانِ وَقَالُوا النُّجَاهُ
 ٤٤١ قَالُوا لَهُ الْجَمَالُ أَخَذَهَا عَطْوَانُ
 ٤٤٢ انْخَبَطَ الرُّحْلَانُ عَلَى كَفِّهِ
 ٤٤٣ وَقَالَ فِينِ الْغَلَامِ الَّتِي يَبِينُ تَنَاهُ
 ٤٤٤ وَقَالَ فِينِ الْغَلَامِ الَّتِي يَبِينُ لَهُ التَّنَا
 ٤٤٥ يَحْجِزُ بَقِيَّةَ الْمَالِ يَطْعُنُ الْقَنَاهُ
 ٤٤٦ قَالَ لَهُ الْأَمِيرُ أَبُو زَيْدٍ
 ٤٤٧ وَحَيَاةً دِرَاعِي أَنَا
 ٤٤٨ لَوْرَاخَ جَمَلٍ مِنْهُمْ دِرَاعِي قَدَاهُ
 ٤٤٩ لَكُنْتُ أَمُوتُ وَلَا يَكْسِبُوهُ الْعِدَا
 ٤٥٠ يَا عَبْدُ يَا قَمِصَانُ شِدَّ إِلَيَّ الْجَيْدَهُ
 ٤٥١ رَكِبَ الْأَمِيرُ أَبُو زَيْدٍ وَنَيْدِيَهُ مَعَهُ
 ٤٥٢ [رَكِبَ الْأَمِيرُ أَبُو زَيْدٍ وَكَامَ قَارِسُ عَيْنِيذَ]
 ٤٥٣ رَكِبَ الْفَرَسَانُ وَأَبُو زَيْدٍ عَيْنِيذَ
 ٤٥٤ اسْتَحْفِثَ بِهِ الشُّهْبَةَ
 ٤٥٥ شَالَتْ وَحَطَّتْ لَزْمًا بِالْحَدِيدِ
 ٥٤٦ رُحْلَانٌ لَمَّا شَافَهُ مِنْ بَعِيدٍ
 ٤٥٧ كَيْفَ صَقِرَ ارْتَحَى وَانْزَاحَ مِنْهُ الرَّمَاهُ
 ٤٥٨ كَيْفَ صَقِرَا ارْتَحَى وَانْزَاحَ مِنْهُ الصُّبَابُ
 ٤٥٩ يَا مَاهَا نَهَارُ كَالرَّيْحِ نَادَى وَطَيَابُ
 ٤٦٠ رُحْلَانٌ يَنَادِي وَفَقُّوا بِأَعْبَادِ
 ٤٦١ لَمْ تَفْرَحُوا بِالْمَالِ وَأَبُو زَيْدٍ وَرَاهُ
 ٤٦٢ أَوْعُوا تَفْرَحُوا بِالْمَالِ وَلَا يَكْسِبُوهُ

٤٦٣ جَاكُمُ الْأَمِيرُ بَرَكَاتُ سِمَاحِ الْوُجُوهِ
 ٤٦٤ قَالَ الْأَمِيرُ عَطْوَانُ دَهْ عَبْدُ اكْتَلَوُهُ
 ٤٦٥ دَهْ عَبْدُ جَايَ أَبْلَمَ وَجَهْلُهُ رَمَاهُ
 ٤٦٦ دَهْ عَبْدُ جَايَ أَبْلَمَ رَمَعَ وَانْجَمَرَ
 ٤٦٧ وَرَاهُ أَبُو زَيْدٍ الْحَرْبَ عَلَيْهِ وَاتَوَعَرَ
 ٤٦٨ [خَطُّوا] خَبَلُوا بِحَرْبِهِ عُوْدَهَا ثَمَرَ
 ٤٦٩ طَلَّ الْخَشَبُ غَيْرَ الْحَدِيدِ . . . مِنْ قَفَاهُ
 ٤٧٠ طَلَّ الْخَشَبُ غَيْرَ الْحَدِيدِ مِنَ الْقَفَا
 ٤٧١ وَشَالَ دِرَاعَهُ مِنْ عِجَالٍ وَانْتَفَى
 ٤٧٢ لَمَّا كَتَلَ عَطْوَانُ جَيْشَهُ اخْتَفَى
 ٤٧٣ رَاحُوا لِأَبَوِهِ الْكُلَّ وَقَالُوا لَهُ النَّجَى
 ٤٧٤ [رَاحُوا لِأَبَوِهِ الْكُلَّ وَقَامُوا عِزَاهُ]
 ٤٧٥ [رَاحُوا لِأَبَوِهِ الْكُلَّ قَامُوا عِدَاهُ]
 ٤٧٦ رَاحُوا لِأَبَوِهِ وَقَالُوا لَهُ الْبَقَى
 ٤٧٧ بَيْنَكَ مَا بَيْنَهُ النَّاسُ يَا طُولَ الشَّقَا
 ٤٧٨ عَطْوَانُ أَخَذُوهُ فِي أَوَّلِ الْمُلْتَقَى
 ٤٧٩ جَالَهُ عَيْبِيذُ شَالَهُ مَحْدَشُ رَاهُ
 ٤٨٠ جَالَهُ عَيْبِيذُ شَالَهُ مَحْدَشُ نَظَرُ
 ٤٨١ وَانْتَعَعَ الدِّيشُ مِنْ جَوَارِهِ انْقَهَرُ
 ٤٨٢ لَمَّا سَمِعَ دَهْ الْقَوْلَ دَاغِرَ انْقَهَرُ
 ٤٨٣ نَبَهُ طَبُولُ الْحَرْبِ وَجَاهَهُ أُلُوفُ
 ٤٨٤ زَرَدَ يَمَانِي وَالْدُرُوعُ عِ الْكِتُوفِ
 ٤٨٥ قَالَ قَوْمُوا بَيْنَا خَلَّ نَشِدُوا نَشُوفُ
 ٤٨٦ الَّتِي كَتَلَ عَطْوَانُ شَحَطُ نِيَاهُ
 ٤٨٧ الَّتِي كَتَلَ عَطْوَانُ وَحَارَ الطَّرُودُ
 ٤٨٨ عَاوَزَ أَشُوفَ إِيهِ كُنَيْتُهُ ؟ وَإِيَهُ يَكُونُ
 ٤٨٩ قَالُوا لَهُ نَوْرِيَّةُ لَيْكَ احْنَا الْعُيُونُ
 ٤٩٠ ابْقِ إِنْتَ خَذْ مِنْهُ حِرَابٌ بِالْبَلَا
 ٤٩١ يَا كَيْشُ يَكُونُ فِي قُدُومِكُمْ مُقْبِلَا
 ٤٩٢ بَرَزَ أَبُو عَطْوَانَ فِي وَسِيعِ الْخَلَا
 ٤٩٣ وَانْتَمَعُوا الَّتِي شَافُوا حَرْبَ أَبُو زَيْدٍ وَلِقَاهُ
 ٤٩٤ وَانْتَمَعُوا الَّتِي شَافُوا حَرْبَ الْوَلَدِ
 ٤٩٥ عِ الَّتِي رَأَوْهُ مَحْدَشُ جَايَ لَهُ جَلْدُ

٥٢٨ وَحَيَاة نَبِينَا الْمُتَسَبِّبِ
 ٥٢٩ إِلَّا وَشَدُّوا مُلُوكَ الْعَرَبِ
 ٥٣٠ فَرَسَانِ سَجْعَانِ يَهْزُوا الْقَنَاهُ
 ٥٣١ فَرَسَانِ سَجْعَانِ يَلْكُوهَا شِمَالِ وَيَمِينِ
 ٥٣٢ بَلَدِ الْأَمِيرِ جَايِلَ وَيَأْسُوا يَدَاهُ
 ٥٣٣ بَلَدِ الْأَمِيرِ جَايِلَ . . وَرَاحُوا لَهُ الْمَكَانُ
 ٥٣٤ كَانُوا أَمَارَهُ فِي حِطِّهِ مِنَ الزَّمَانِ
 ٥٣٥ إِلَّا الْأَمِيرَ جَايِلَ لَمْ يَخِيلُهُ وَاحْتَجَبَ
 لَمْ يَخِيلُهُ وَكَانَ صَاحِبَ لِعَبِّ
 ٥٣٥ الشَّوَابِطِ مِنْ فِضِّهِ وَالْمَنَاطِقِ دَهَبِ
 ٥٣٦ قَالَ الْأَمِيرُ أَبُو زَيْدٍ شَدُّوا لِي أَنَا كَيْحِيلِ
 ٥٣٧ أَنْظُرْ جَايِلَ وَأَنْظُرْ صِفَاهُ
 ٥٣٨ أَنْظُرْ جَايِلَ مِنْ أَهْلِ الزَّمَانِ
 . . صَلُّوا عَلَى نَبِينَا عَلَيْهِ السَّلَامُ
 ٥٣٩ لِمَنْ شَدَّ الْأَمِيرُ أَبُو زَيْدٍ أَمِيرَ الرُّجَالِ
 ٥٤٠ عَمَدٌ عَلَى جَايِلَ أَيَا سَامِعِينَ
 ٥٣١ حَارَبُوا مَيْسَرَهُ وَرَدُّوا يَمِينِ
 ٥٤٢ أَبُو زَيْدٍ جَهْ مِنْ جَايِلَ لَمْ يَلْقَى لَهُ مُعِينِ
 ٥٤٣ حَرَكِ اللُّوَالِبِ بِقُوِّهِ مَعَاهُ
 ٥٤٤ حَرَكِ اللُّوَالِبِ بِقُوِّهِ مَعَهُ
 ٥٤٥ طَلِيعُ نَبِّهِ عَلَى طَبْلِهِ
 ٥٤٦ لِمَنْ نَبَّهَ طَلِيعُ الْأَمِيرِ أَبُو زَيْدٍ
 ٥٤٧ حَمْدُ الْإِلَهِ وَمَسْكُ الْفَضَا
 ٥٤٨ بَقِيَ بِحُسْنِ فِي الْأُمُورِ وَالْقَضَا
 ٥٤٩ إِلَّا بِقُوِّهِ قُطِبُ الْعَمَائِمِ حَوْمِ وَجَاهِ
 ٥٥٠ حَوْمِ يَقُولُ وَحَيَاة نَبِينَا الزَّيْنِ
 ٥٥١ قُطِبُ الْعَمَائِمِ لِأَبُو زَيْدٍ يَقُومِ
 ٥٥٢ حَاسِبِ لَهُ الْأَعْوَانُ فِي الْمَنْطِقَةِ وَجَاهِ
 ٥٥٣ أَبُو زَيْدٍ قَالَ يَأْقُمَصَانُ شِدَّةً لِي الْفَرَسِ
 ٥٥٤ دَوْسِ الْأَمِيرِ جَايِلَ دَوْسِ حِمَاهِ
 ٥٥٥ دَوْسِ الْأَمِيرِ جَايِلَ دَوْسِ حِمَاهِ
 ٥٥٦ دَوْسِ الْأَمِيرِ جَايِلَ أَيَا سَامِعِينَ
 ٥٥٧ انْحَارَبُوا مَيْسَرَهُ وَرَدُّوا يَمِينِ

٤٩٦ اسْتَهْتَرُ دَاغِرُ يَعْلَمُ الْوَلَدُ
 ٤٩٧ رَمَحَ عَلَيْهِ بِالْفُؤُولِ وَسَابَهُ جَلَدُ
 ٤٩٨ قَالَ لَهُ تَعَالَى يَا عَبْدُ يَا قَلِيلُ الْأَدَبِ
 ٤٩٩ تَكْتَلُ وَلِيْدِي لِيْهِ يَا قَلِيلُ الْحَيَا
 ٥٠٠ تَكْتَلُ وَلِيْدِي لِيْهِ يَا فَرْدَةُ نَصَاحِ
 ٥٠١ إِنْ تَمَنَّيْتُ دَبُوسَ مَا لِيْكَشِ تَمَنَّيْتُ
 ٥٠٢ قَالَ يَاعَمُّ دَاغِرُ مِنَّا عَلَيْكَ السَّلَامُ
 ٥٠٣ الْفُشْرِ لِلْأَنْدَالِ مِشْ لِلْسَّمَاهِ
 ٥٠٤ الْفُشْرِ لِلْأَنْدَالِ مِشْ لِلْمُلُوكِ
 ٥٠٥ اْعْمَدُ عَلَى النَّارِ وَعَرَبِكَ يُنْظَرُوكِ
 ٥٠٦ وَلَدَكَ جَانِي أَنَا وَرَاقِدُ فِي الْمَنَامِ
 ٥٠٧ قَالَ لِي هَاتِ لِي أَبُوبَا أَتَانِسَ مِنْ لِقَا
 ٥٠٨ قَالَ لِي هَاتِ لِي أَبُوبَا مِنْ عَلَى حَرْبِهِ
 ٥٠٩ قَالَ لَهُ أَنَا وَلِيْدِي رَضِيْتُ ذِمَّتَهُ
 ٥١٠ قَالَ دِلُوكُنِي يَنْدِي وَنَسِي
 ٥١١ الْحَرْبِ دِلُوكُنِي يَنْدِي لَهُ مِيْعَادِ
 ٥١٢ قَالَ عَادُ مِنْ يَحْيِيْلِكَ يَا فَسَادِ الْبِلَادِ
 ٥١٣ خَلَقْتُ عَلَى خَضْرَاهُ لِيْهِ وَأَنَا وَلَدُ صَغِيرِ
 ٥١٤ غَيْرُ نَجَاهَا رَبُّ كَرِيمِ وَحَلِيمِ
 ٥١٥ رَمَحَ عَلَيْهِ بِالْفُؤُولِ أَيَا سَامِعِينَ
 ٥١٦ نَزَلُوا لَتَيْنِ فِي حُومَةِ اللَّقَا
 ٥١٧ انْحَارَبُوا مَيْسَرَهُ وَرَدُّوا يَمِينِ
 [صَلُّوا عَلَى طَهْ أَيَا سَامِعِينَ]
 ٥١٩ طَسُهُ تَلَّتْ طَسَاتِ بِسَيْفِهِ رَمَاهُ
 ٥٢٠ طَسُهُ تَلَّتْ طَسَاتِ بِسَيْفِهِ اثْرَمِي
 ٥٢١ وَطَلِعَتْ مِنْهُ الرُّوحُ وَسَالِ الدِّمَا
 ٥٢٢ وَاسِطُ أَبُو زَيْدٍ فِي الْحَرْبِ وَاتَّشَا
 ٥٢٣ رُوحُ بِمِيتِ بِيضُهُ تَزْغَرْدُ وَرَاهُ
 ٥٢٤ رُوحُ بِمِيتِ بِيضُهُ تَزْغَرْدُ وَرَاهُ
 ٥٢٥ مِنْ طَلْعَتِهِ فَارِسُ يَمْشِي مَعَ الرُّجَالِ
 ٥٢٦ إِلَّا عَرَبُ عَطْرَانِ شِدَّةً وَاعِ الْجَمَالِ
 ٥٢٧ بَلَدِ الْأَمِيرِ جَايِلَ وَيَأْسُوا يَدَاهُ
 [مُحَمَّدٌ نُصَلِّ عَلَىهِ]

٥٥٨ رَمَحَ عَلَيْهِ بِالْعُوقِ أَيَا سَامِعِينَ
 ٥٥٩ طَسَهُ ثَلَاثَ طَسَّاتٍ بِسَيْفِهِ وَرَمَاهُ
 ٥٦٠ صَلُّوا عَلَى نَبِينَا طَهَ الضَّمِينِ
 ٥٦١ عَرَبٌ جَائِلٌ طَلَعُوا بِسَيْرُوا حَدَا سَرَحَانَ
 ٥٦٢ أَبْدُوا بِقَوْلُوا وَحْيَاةً نَبِينَا الزَّيْنِ طَه
 الرُّسُولِ
 ٥٦٣ عِنْدَ الزُّحْلَانَ فَارَسَ يَقُولُ
 ٥٦٤ عَيْبٌ جَمِيعُ الْفَوَارِسِ بِحَدِّ الْقَنَاءِ
 ٥٦٥ عَيْبٌ جَمِيعُ الْفَوَارِسِ أَيَا سَامِعِينَ
 ٥٦٥ خَلَفَ سَرَحَانَ نَطَقَ الْيَمِينِ
 ٥٦٦ شِدُّوا يَا هَلَالِ سَمَالٍ وَيَمِينِ
 ٥٦٧ دَاسُوا بِلَادِ الزُّحْلَانَ وَمَلَكُوا حِمَاةَ
 ٥٦٨ قَامُوا بِلَادِ زُحْلَانَ وَمَلَكُوا الْمَرْسَ
 ٥٦٩ إِلَّا أَبُو زَيْدٍ قَالَ شِدُّوا إِلَى الْفَرَسِ
 ٥٧٠ أَنَا أَنْظُرُ لِلْأَمِيرِ أَلَى أَتَى وَأَنْظُرُ صِفَاهُ
 ٥٧١ أَنَا أَنْظُرُ سَرَحَانَ أَيَا سَامِعِينَ
 ٥٧٢ ائْتَارِبُوا مَيْسَرَهُ وَرَدُّوا يَمِينِ
 ٥٧٣ هَمَزَ عَلَيْهِ أَيَا سَامِعِينَ
 ٥٧٤ إِلَّا سَرَحَانَ حَمَدِ الْآلَهُ وَمَسَكَ الْقَضَا
 ٥٧٥ قَالَ أَشْكِي بِمَنْ عَ الْإِلَى جَرَى
 ٥٧٦ إِلَّا أَتَى فَايِدَ حَارَبَ أَبُو زَيْدٍ سَمَالٍ وَيَمِينِ
 ٥٧٧ رَمَحَ عَلَيْهِ بِالْعُوقِ أَيَا سَامِعِينَ
 ٥٧٨ أَخَذَ قَمْعَ الشَّاشِ وَالشَّاشَ رَمَاهُ
 ٥٧٩ وَمَلِكُ الْقَضَايَةِ بِحُسَيْنِ فِي الْأُمُورِ
 وَالْقَضَا
 ٥٨٠ قَالُوا الْعَرَبُ دَهْ شَيْءٌ مَفِيشَ رَجَا
 ٥٨١ عَاوَزِينَ نَشُوفَ الْأَمِيرِ غَانِمِ وَنَنْظُرُ صِفَاهُ
 ٥٨٢ عَاوَزِينَ نَشُوفَ الْأَمِيرِ غَانِمِ
 ٥٨٣ رَاجِلُ فَارَسٍ مِنْ أَهَالِي زَمَانِ
 ٥٨٤ شَدُّوا الْمَقَادِمَ وَشَدُّوا فَوْقَ الْحِيَامِ
 ٥٨٥ إِلَّا أَنَاهُمْ أَبُو زَيْدٍ سَبَعَ الرُّجَالِ
 ٥٨٦ عَمَدَ عَلَى الْمِيدَانِ حَوْمَ وَجَاهِ
 ٥٨٧ عَمَدَ عَلَى الْمِيدَانِ وَنَزَلُوا لِتَيْنِ فِي حَوْمَةِ

٥٨٨ ظَهَرَ الْجَيْدُ مِنْ نَضِيفِ التَّنَا
 ٥٨٩ إِلَّا الْأَمِيرُ غَانِمِ فِي الْحَرْبِ ارْتَمَى
 ٥٩٠ سَطَّ الْأَمِيرُ أَبُو زَيْدٍ بِحَرْبِهِ وَجَاهِ
 ٥٩١ سَطَّ أَبُو زَيْدٍ بِحَرْبِهِ شِمَالٍ وَيَمِينِ
 ٥٩٢ خَطَفَهَا الْهَلَالِي أَيَا سَامِعِينَ
 ٥٩٣ هَمَزَ عَلَيْهِمْ بَرَكَاتٍ وَالْمَوْلَى لِيَهُمْ مُعِينِ
 ٥٩٤ سَكَنَهُ يَا اخْوَانَا لِحُودِ التَّرَى « سَكَنَ
 غَانِمَ أَبُو دِيَابِ »
 ٥٩٥ سَكَنَهُ فِي لِحُودِ التَّرَى
 ٥٩٦ قَالُوا لِيْنَا فَارِسَ يَا هَلَّ تَرَى
 ٥٩٧ نِسْتَنِي رِزْقِي بَنَ نَائِلِ مِلْكَ فِي حِمَاةِ
 ٥٩٨ [رِزْقِي بَنَ نَائِلِ مِنْ نَهَارَ مَا طَلَقَ خَضِرَهُ
 مَا سِكَ جَبَلُ كَوْمِ]
 ٥٩٩ قَالُوا رِزْقِي السَّجِيعِ نَضِيفِ التَّنَا
 ٦٠٠ فِي الْحَرْبِ زَايِدُ أَيَا كِبَارِ الْهَنَا
 ٦٠١ قَالَ الْأَمِيرُ نَاجِحَ وَحْيَاةً دِرَاعِي أَنَا
 ٦٠٢ لَا جَيْبَ رِزْقِي بَنَ نَائِلِ فِي وَسْطِ الْفَلَاةِ
 ٦٠٣ [نَاجِحَ أَبُو قَمَصَانَ] لَا جَيْبَ رِزْقِي بَنَ نَائِلِ
 أَيَا سَامِعِينَ
 ٦٠٤ رَوْحَ وَجَدَهُ فِي الْجَبَالِ سَجِينِ
 ٦٠٥ قَالَ لَهُ قَوْمٌ بَيْنَا يَا أَمِيرُ أَيَا سَامِعِينَ
 ٦٠٦ إِلَيْهِ أَلَى قَوَى الزُّحْلَانَ وَقَوَى عِظَاهُ ؟
 ٦٠٧ خَلِينَا نَشُوفَ أَلَى قَوَى الزُّحْلَانَ يَا أَمِيرَ الْعَرَبِ
 ٦٠٨ وَحْيَاةً نَبِينَا الزَّيْنِ طَهَ الْمُنْتَسَبِ
 ٦٠٩ عَيْبٌ مُلُوكِ الْعَرَبِ حَتَّى الدِّيَوَانِ هَزْدَمَ عِلَاةَ
 ٦١٠ حَتَّى دِيَوَانِ الْمَمْلَكَةِ أَيَا سَامِعِينَ
 ٦١١ كَتَلَ كِبَارَ وَيَا صِغَارَ شِمَالٍ وَيَمِينِ
 ٦١٢ رِزْقِي بَنَ نَائِلِ بِمُهْرِهِ لَمَّا بِسِيرِ
 ٦١٣ إِلَّا وَشَبَحَهُ يَا أَهْلَ الْهَنَا
 ٦١٤ مَلَكُوا الْعُرَبَانَ فِي وَسْطِ التَّعْنِ
 ٦١٥ رِزْقِي بَنَ نَائِلِ كَانَ نَضِيفِ التَّنَا
 ٦١٦ دَاسَ بِلَادِ الزُّحْلَانَ وَدَاسَ حِمَاةَ
 ٦١٧ وَدَاسَ الْفَرَسَ وَقَالَ يَادُنْيَا مَمْتَعَكَ لِأَنَّهُ يَلُوشُ

٦١٨ أَبُو زَيْدٌ قَدْ أَمَّ مَيْلَفٌ دَه شَاشٌ
 ٦١٩ حَلَفَ يَمِينٌ وَاتَّقِ بِفُؤْمِهِ تَرَاهُ
 ٦٢٠ حَلَفَ يَمِينٌ وَاتَّقِ بِفُؤْمِهِ
 ٦٢١ وَقَالَ أَنَا أَشُوفُ إِلَى دَوْسِ الْأَرْضِ دِي
 أَيَا سَامِعِينَ
 ٦٢٢ وَانْحَارَبُوا بِمَيْسَرِهِ وَرَدُّوا يَمِينَ
 ٦٢٣ إِلَّا نَزَلَ فِي الْحَرْبِ أَيَا سَامِعِينَ
 ٦٢٤ ثَلَثَ أَيَّامٌ بَلَاءٌ عَيْنٌ تَرَاهُ
 ٦٢٥ ثَلَثَ أَيَّامٌ عِ الْوَلَّى جَرَى
 ٦٢٦ وَشَيْخُهُ قَالَتْ يَا هَلْ تَرَى
 ٦٢٧ وَاللَّهِ حَرْبُهُ يَا بُرَى مَا جَرَى
 ٦٢٨ جَائِيكَ يَا أَمِيرُ فِي الْوَعَى
 ٦٢٩ نَزَلَ الْهَلَالِي أَبُو زَيْدٌ مِنْ فَوْقِ الثَّنَا
 ٦٣٠ لِاتْنِينَ اتْلَا قُمْ فِي حَوْمَةِ اللَّقَا
 ٦٣١ لِاتْنِينَ اتْلَا قُمْ شِمَالٌ وَيَمِينَ
 ٦٣٢ وَصَلُّوا عَلَى طَهِ الْأَمِينَ أَيَا سَامِعِينَ
 ٦٣٣ دَه حَارَبُوا مَيْسَرَهُ وَرَدُّوا يَمِينَ
 ٦٣٤ إِلَّا مَسَكْتَ الْبُرْتُقَالَه تَشَوَّحَهَا مِنْ وَسِيعِ الْفَلَا
 ٦٣٥ مَسَكْتَ الْبُرْتُقَالَه وَشَوَّحَتْهَا
 ٦٣٦ شَافَهَا الْهَلَالِي خَطَفَهَا بِالْيَمِينِ
 — قَسَمَهَا نُصَيْنَ —
 ٦٣٧ وَسَكَنَ الْفَرَشَ مِنْهُ وَالْوُحُوشَ تَرَاهُ
 ٦٣٨ عَمَدٌ عَلَى الْهَلَالِي حَوْمٌ فِي حَوْمَةِ اللَّقَا
 ٦٣٩ نَزَلُوا لِاتْنِينَ — فَوَارِسَ — فِي حَوْمَةِ
 اللَّقَا — وَرَدُّوا يَمِينَ
 ٦٤٠ انْحَارَبُوا وَحْيَاةً نَبِينَا طَهِ الضَّمِينِ
 ٦٤١ أَبُو زَيْدٌ دَه رَزَقَ مَا لَقِيَ لَهُ مُعِينٌ
 ٦٤٢ نَاوَى يَسْكُنُ أَبُوهُ فِي لُجُودِ التَّرَى
 ٦٤٣ قَالَ الْأَمِيرُ رَزَقَ بَنُ نَائِلٍ يَا هَلْ تَرَى
 ٦٤٤ دَه شَيْءٌ يَا نَاسَ زُوْدَ أَسَاهُ
 ٦٤٥ وَحْيَاةً نَبِينَا الْمُصْطَفَى

٦٤٦ قَالَتْ لَهُ شَيْخُهُ يَا نُصِيفُ الثَّنَا
 ٦٤٧ بَذَاتُهُ ابْنُكَ فِي وَسِيعِ الْفَلَا
 ٦٤٨ شَيْخُهُ قَالَتْ لَهُ يَا هَلَالِي
 ٦٤٩ أَبُوكَ لَتَكْتَلُهُ يَا غَرْبَهُ وَيَصْبِيحُ بَلَاءُ
 ٦٥٠ يَا تَكْتَلُهُ يَا غَرْبَهُ تَسْكُنُهُ لُجُودِ التَّرَى
 ٦٥١ يَنْقَى بِإِسْلَامِهِ فِي وَسِيعِ الْعُجَابِ
 ٦٥٢ إِلَّا الْأَمِيرُ أَبُو زَيْدٌ وَقَعَ سَيْفُهُ وَعَانَقَهُ فَوْقَ التُّرَابِ
 ٦٥٣ حَوْمٌ عَلَى أَبُوهِ لَمَّا أَتَاهُ
 ٦٥٤ وَعَانَقَهُ شِمَالٌ وَيَمِينَ
 ٦٥٥ خَضِرُهُ زَغَرَدَتْ قَالَتْ يَا نَاسَ جَانَا الْهَنَا
 ٦٥٦ وَالْهَنَا لَيْنَا بِسِيرَ ،
 — وَحْيَاةً نَبِينَا الْمُصْطَفَى نُصِيفُ الثَّنَا
 ٦٥٧ قَالَ الْأَمِيرُ أَبُو زَيْدٌ وَحْيَاةً دِرَاعِي
 ٦٥٨ أَنَا عَزَمْتُكُمْ عِنْدِي أَيَا سَامِعِينَ
 ٦٦٠ عَزَمْتُهُمُ الْهَلَالِي فِي دِيوَانِ زُحْلَانِ
 ٦٦١ دَبَّحَ مِنْ الْكِبْشَانِ وَالْجَمَالِ فِي وَسِيعِ
 ٦٦٢ دَبَّحَ مِنْ الْكِبْشَانِ أَبْدَى يَقُولُ
 ٦٦٣ وَحْيَاةً نَبِينَا الزُّبَيْنِ طَهِ الرُّسُولِ
 ٦٦٤ سَمِعَ فَضْلَ الزُّحْلَانِ يَقُولُ
 ٦٦٥ مَا يَفْرُقُ إِلَّا نُصِيفُ الثَّنَا
 ٦٦٦ قَاتَ أَبُوهُ فِي وَسِيعِ السَّمَاءِ
 ٦٦٧ قَالَ لَهُ لِيهِ يَا هَلَالِي تَفُوتُنِي شِمَالٌ وَيَمِينَ
 ٦٦٨ إِلَيْهِ الْوَلَّى جَرَى لَكَ يَا بَنِي وَأَنْتَ مِنِّي صَغِيرُ
 ٦٦٩ قَالَ لَهُ أَنْتَ قُتْنِي فِي الْقِمَاطِ
 ٦٧٠ وَأَنَا قُتْنُكَ فِي السَّمَاطِ
 ٦٧١ عِيَهُ وَسَوْتُ عِيَهُ يَا مَقَادِمُ هِلَالِ
 ٦٧٢ عِيَهُ وَسَوْتُ عِيَهُ يَا نُصِيفُ الثَّنَا
 ٦٧٣ قَالَ لَهُ الْهَلَالِي أَبُو زَيْدٌ —
 ٦٧٤ وَحْيَاةً دِرَاعِي أَنَا لَا زِمَ تَحِيْبُ الْقَاضِي
 ٦٧٥ وَنَكْتَبُ عَلَى خَضِرِهِ يَا نُصِيفُ الثَّنَا
 ٦٧٦ قَالَ الْأَمِيرُ رَزَقَ بَنُ نَائِلٍ وَاللَّهِ بَلَّغْتَ

٦٨٢ كُرْمَهُ لِلْحَبِيبِ مُحَمَّدٍ
 ٦٨٣ الْكَبِشُ نَطَقَ لَهُ وَجَاهُ
 ٦٨٤ - كُرْمَهُ لِلْحَبِيبِ أَنْطَقَ لَهُ الْجَمَلُ
 ٦٨٥ وَحَيَاةُ نَبِينَا طَهَ الْمَتَسَبِّ
 ٦٨٦ أَخَذَ مُحَمَّدٌ نَفِيفِ التَّنَى
 [مُحَمَّدٌ نَصَلَى عَلَيْهِ]

٦٧٧ دَقُّوا طُبُولَ الْفَرَحِ وَيَا هِنَّا
 ٦٧٨ ثَلَاثِينَ لَيْلَةً فِي وَسْيعِ الْفَلَاةِ
 ٦٧٩ فَرَجِبِ الْعُرْبَانِ وَزَادِ هِنَّا
 ٦٨٠ إِلَّا وَقَالَ الْهَلَالِي رَزَقَ وَحَيَاةُ دَرَاعِي أَنَا
 ٦٨١ لَا أَخَذَ مَهْرَ خَضِرِهِ بِكُونِ عِ التَّمَامِ



التاريخ الدراسات الفولكلورية في إسبانيا

يقدم: د. بيلار روميرو دي تيخادا

مديرة المتحف الوطني للأنثولوجيا - مدريد .

ترجمة: طاعت شاهين

الاهتمام بجمع ودراسة الفنون والعادات والتقاليد المختلفة للشعوب والأقاليم الإسبانية ، ليس اهتماما حديثا جاء في السنوات الأخيرة ، بل هو قديم بدأ منذ سنوات بعيدة ، يعود الى منتصف القرن التاسع عشر ، حيث قامت مؤسسات شعبه رسمية بهذا العمل . وربما كان الاهتمام بهذا العمل قد بدأ بشكل فردي في سنوات سابقة لهذا التاريخ . ففي السنوات الأولى من القرن التاسع عشر ظهرت حركة متأثرة بالرومانتيكية الألمانية ، وبدأت في جمع القصص والأساطير الشعبية ، ثم امتدت لتجمع الفنون والعادات والتقاليد .

جمعية متخصصة في هذا النوع من الدراسات عام ١٨٧٨ تحت اسم « الجمعية الفولكلورية »
"The Folklore Society"

ويمكننا أن نعتبر أن أول من انضم الى هذه الحركة العلمية لجمع القصص والأساطير والأمثال الشعبية هم : ثيليا بول دي فابر ، فرناندو

أما كلمة « فولكلور » فقد استخدمت لأول مرة في إنجلترا عام ١٨٤٦ ، وانتشرت بعد ذلك في العالم كله ، ويمكن ترجمة هذه الكلمة الى « المعرفة الشعبية » أو « المعرفة الانسانية » وهي تعني « تدوين ودراسة نتائج المعرفة التقليدية للشعوب » (١) وقامت في إنجلترا أيضا أول

(١) Véase Alejandro Guichot y Sierra, Noticia Historica del Folklore. Origenes en los dos los países hasta 1890. Desarrollo en Espana hasta 1921, Sevilla, Hijos de Guillermo Alvarez Impresores, 1922, p. 26.

كاباييرو ، مانويل بولو اى بيرلون ، خوسيه مارياسبارتى اى اوسونا ، فرانثيسكو رودريجيث مارين ، الخ . . . وفى نفس الوقت الذى قامت فيه الجمعية الفولكلورية الانجليزية ، بدأت فى اقاليم قطلونيا حركة رومانتيكية أطلق عليها اسم : "Renaixença" أى النهضة ، ومن أبرز باحثيها : مانويل ميلا وفونتانالس .

لكن هناك حقيقة هامة وهى أن أول من أعطى الدراسات الفولكلورية أهميتها وأسسها بشكل رسمى هو « أنطونيو ماتشادو » والد الشقيقين الشعراء ماتشادو (أنطونيو ومانويل وهما من أبرز شعراء جيل ٢٧) ، فقد كان ماتشادو أول من أخذ على عاتقه انشاء أول جمعية فولكلورية فى أسبانيا ، لكنها لم تكن تشبه الجمعية الانجليزية التى كانت تعمل على المستوى الوطنى ، لكن الجمعية الأسبانية كانت مكونة من جمعيات فرعية منتشرة فى جميع أنحاء أسبانيا ، وكما يقول المؤرخ سيندراى بورين : « انه أول عمل عرف فى أسبانيا لتدعيم الوحدات الاقليمية ، والتعرف على ثراء التقاليد واللهجات التى يمكن التعرف عليها فى أرض الواقع » (٢) وقد تم نشر أهداف الجمعية فى اشبيلية عام ١٨٨١ وهى الأهداف الرئيسية لأول جمعية فولكلورية لجمع ودراسة المعرفة والتقاليد الشعبية ، ونذكر هذا الهدف الأول الذى يجمع كل الاهتمامات الرئيسية للجمعية : « أولا - هدف هذه الجمعية هو جمع وتدوين ونشر كل معارف شعبنا من مختلف العوام (الطب ، الصحة ، النباتات ، السياسة ، الأخلاق ، الزراعة . . . الخ) والأقوال الدارجة ، الأغاني ، النبوءات ، القصص ، الأساطير ، التقاليد ، الحرافات ، والأمثال الشعرية . والأدبية الأخرى .

كذلك الاستخدامات ، التقاليد ، الاحتفالات ، الأعياد الأسرية والمحلية والوطنية ، الطقوس ، المعتقدات ، الحرافات ألعاب الأطفال وبشكل خاص

التي تحتفظ بآثار الحضارات الماضية ، والقراءات وحركات النطق ، الأقوال السائرة ، الألقاب ، المصطلحات ، اللهجات ، الأصوات الطفولية . أسماء الأماكن والقرى ، المساكن ، الأحجار ، الحيوانات ، النباتات .

وأخيرا جمع العناصر التى تكون المعرفة واللغة الوطنية ، وما يحتويه التراث الشفاهى ، والكتابات الأثرية ، كمواد فى متناول اليد لمعرفة وإعادة بناء التاريخ والثقافة الأسبانية بطريقة علمية » (٣)

وبند نشر هذه الأهداف ، بدأت فى الظهور سلسلة من الجمعيات المحلية التى لم يكتب لأكثرها النجاح ، فقد قامت فى مدريد عام ١٨٨١ جمعية La Sociedad Demologica Asturiana وقد أطلق عليها هذا الاسم لرفض كلمة « فولكلور » باعتبارها كلمة أجنبية ، وفى نفس السنة قامت جمعية الفولكلور الأندلسى التى كان مقرها فى اشبيلية ، وكان فى مقدمة باحثيها أنطونيو ماتشادو الأب أليخاندرو غيتشوت ولويس مونتوتو . وهدفها الرئيسى (جمع العناصر الحقيقية لتاريخ هذه الأقاليم ونشرها والتعريف بالروح الأندلسية الحقيقية والتميزة فى العالم كله) (٤) .

وكانت هذه الجمعية من أهم المراكز الفولكلورية ، وقامت بدعاية مكثفة لانشاء مراكز أخرى من هذا النوع فى مختلف الأقاليم ، ونشرت كمية كبيرة من الأعمال والبحوث فى المجلات والصحف الوطنية والأجنبية . وكانت هناك مراكز ثانوية تعمل الى جوار اشبيلية مثل قادش وغرناطة . أما باقى الأقاليم الأندلسية الأخرى فقد كان النشاط فيها قليلا أو معدوما .

وفى عام ١٨٨٢ قامت فى فريخينال دى لاسييرا (باداخوس) جمعية للفولكلور « الفريخينالى »

(٢) Guichot, pp. 163-164.

(٣) Guichot transcribe estas bases en su obra de 1922, en la pagina 165. Isidoro Moreno también recoge esta primera base y resume las otras en su artículo «La Antropología en Andalucía. Desarrollo histórico y estado actual de las investigaciones», publicado en Ethnica, n. 1, 1971, pp. 109-144 .

(٤) Guichot, p. 167.

حيث تم جمع كل الأمثال الشعبية في اقليم « اكستريمادورا » ، لكن لم تقم جمعيات أخرى بالمنطقة ، وقد نشرت في المجلة التي كانت تصدرها بحوثا مثل « خطة عمل لجمع تقاليد شعب اكستريمادورا » وفي عام ١٨٨٣ قامت جمعية الفولكلور القشتالي التي تغطي قشتالة القديمة والجديدة . وفي نفس هذه السنة قامت جمعية أخرى في طليطلة لكنها لم تقدم الكثير في هذا المجال ، وفي فبراير ١٨٨٤ تم افتتاح مركز للفولكلور في غاليثيا (جيليقيا) تحت رعاية السيدة اميليا باردو بازان التي ذكرت في كلمة الافتتاح « ... هذه الجمعية ستعمل على جمع تلك التقاليد التي توشك ان تندثر ، والعادات والتقليد التي ورثناها من أزمنة بعيدة وتوشك أن تضيع الى الأبد » (٥) .

في يونيو ١٨٨٤ تم انشاء مركز ثقافي في « ريوخا » كفرع لاتحاد كتاب « لوغرونيو » ويجدر الإشارة الى أهمية المادة الثانية لأهداف المركز « هدف المركز الفولكلوري في ريوخا هو ملاحظة وجمع وتدوين ونشر التراث والمعارف والمشاعر والخرافات والمعتقدات والعادات والتفاصيل الدقيقة للحياة الخاصة ، وأخيرا ما يشعر به ويفكر فيه ويحبه الشعب في ريوخا » (٦) في نفس هذه السنة تم توزيع ورقة عمل سميت « خطة جمع مواد خاصة بالفولكلور في ريوخا » .

في بلاد الباسك . ظهرت في نوفمبر ١٨٨٤ مجلة «Euskal-Erria» وكانت الأساس لجمع

الفولكلور في بلاد الباسك ونافرا ، وكانت صورة طبق الأصل من مجلة الجمعية الجيلية ، وتنشر بحوثها في هذه المجلة .

يجب أن نذكر أن التقدم الذي أحرزته هذه الدراسات في اقليم قطلونيا (٧) التي تكونت فيها هذه الدراسات من خلال جمعيات الرحالة ، ففي عام ١٨٧٦ تم انشاء جمعية قطلونيا للرحالة العلميين ، والتي كانت تصدر نشراتها ومقالاتها عن الأدب والعادات والتراث الشعبي . وفي عام ١٨٧٨ تم انشاء جمعية الرحالة القطلونية والتي تذكر في أول أهدافها : « ... هي جمعية تهدف الى تغطية قطلونيا والمقاطعات المجاورة لدراسة والتعريف بجماليات الطبيعة والفنون والتراث والآثار والتقاليد المحلية والغناء الشعبي واللهجات المحلية خاصة . وأخيرا دراسة نتاج جميع الأنواع التي ما تزال قائمة والتي اختفت والتي يمكن احياؤها أو ادخال التعديلات عليها » (٨) ويمكننا ان نقول ان هذه الجمعية كانت وراء حركة الفولكلور في قطلونيا ، فقد قامت عام ١٨٨٥ جمعية خاصة تحت اسم « الفولكلور القطلوني » وفي عام ١٨٨٦ تم نشر « ورقة عمل حول حياة الشعب القطلوني وأخيرا تم دمج الجمعيتين عام ١٨٩٠ في جمعية واحدة أطلق عليها اسم « مركز رحالة قطلونيا » .

وجدير بالذكر ان بعض الأقاليم الأسبانية لم تقم فيها نشاطات فولكلورية ولم تستجيب لدعوة ماتشسادو ، رغم نشر الخطوات الأولى لجمع الفولكلور فيها . مثل : مرسية ، ليون ، أراغون ، فالنسيا ، جزر البليار ، جزر الكناري (٩) .

(5) Guichot, pp. 191-192.

(6) Guichot, p. 193.

(7) El origen y desarrollo de los estudios de Folklore en Catalunya esta recogido en el (٧) libro publicado por Llorenç Prats, Dolors Llompart y Joan Prat, La Cultura popular a Catalunya, Estudis i institucions 1853-1981, Barcelona, Serveis de Cultura Popular, 1982. Este libro es la redacción final de un trabajo de Joan Prat, «Els estudis etnogràfics a Catalunya», en Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia, n. 1, 1980, pàgines 30-63.

(8) Guichot, p. 195.

(9) Aunque en Canarias no se creo una sociedad de Folklore, si hubo mucho interés en (٩) el estudio de las artes, costumbres y tradiciones de las islas publicando Juan Bethencourt, en 1885, un «Proyecto de cuestionario de folklore canario». Todo este movimiento canario se puede ver en el libro de José Pérez Vidal, Los estudios del Folklore canario (1880-1980), Las Palmas, Excma. Comunidad de Cabildos, 1982.

عرفنا فيما سبق ان الجمعية الاستورية استخدمت كلمة "demologica"

« وذلك لخلافات حول هذه الكلمة ، فبعض المؤلفين اعتقدوا انها كلمة اجنبية وطالبوا باحلال كلمة اخرى محلها . ومن بين الكلمات التي طرحت كلمة Saber popular المعرفة الشعبية» لكن ماتشادو كان يرى انها لا تعطى التحديد الكامل « لأن الفولكلور لا يعنى كل ما يعرفه الشعب فقط ، بل كل ما يعتقده وما يحسه وما يفعله ، كل ما هو تراثي ، وكل ما يعد من مفردات ثقافته النابعة من أعماقه » (١٠) ومن الكلمات التي عرضت لتحل محل كلمة فولكلور كلمة Demotica

« وهي تلك النظرية التي تبحث معرفة الشعب . وتدرس وتقارن ماذا وكيف يفكر ويحس ويجب ويفعل الشعب » (١١) ولكن في النهاية بقيت كلمة « فولكلور » والتي تجمع كل المعاني السابقة ، وعرفها ماتشادو على انها « العلم الذي يهدف الى دراسة الانسانية الممثلة أو المجهولة ، منذ ما يعرف بعصر الطفولة الى أيامنا هذه » (١٢) أو كما يعرفها أرائشاي « . . . هي كل ما يعرفه الشعب ليس فقط ما يفعله أو يقصه ، بل تتضمن أيضا كل ما يصنعه » (١٣) .

عرفنا ان انطونيو ماتشادو كان المحرك للدراسات الفولكلورية في أسبانيا بالإضافة الى انه المؤسس للجمعيات الاقليمية ، بل هو أيضا مؤسس لعدد من المجلات التي نشرت البحوث الفولكلورية مثل مجلة « الفولكلور الاندلسي "El Folklore Andaluz" التي بدأت في

عام ١٨٨٢ ولكنها صدرت لفترة قصيرة (١٤) ثم بدأ في عام ١٨٨٣ في اشبيلية باصدار مكتبة التراث الأسباني التي كان يرأس تحريرها بمساعدة لويس مونتوتو واليخاندرو غويتشوت ، وقد صدر منها ١١ مجلدا ، الى ان توقفت عام ١٨٨٦ .

كان أكثر نشاط ماتشادو يركز في اشبيلية ، لكنه انتقل بعد ذلك الى مدريد عندما عرضت عليه مؤسسة التعليم الحر ان يتولى تدريس مادة الفولكلور ، الا أنه لم يمارس هذه الوظيفة مطلقا ، لكنه تعاون مع هذه المؤسسة بشكل نشط . فنشر في دورياتها عدة بحوث عن موضوعات فولكلورية ، وبعد ذلك اتسع النشاط الذي كان يمارسه ماتشادو الى رقعة كبيرة ، ولكن عند وفاة ماتشادو عام ١٨٩٣ ضاعت بحوث عديدة له في مدريد .

أبرز السمات التي تجمع كل هذه الجمعيات هو نشاطها في وضع أسس جمع المواد الفولكلورية . وأبرز هذه البرامج : ما نشره ماتشادو عام ١٨٨٣ في مجلة « البالون El Golobo » بعنوان (برنامج جمع مواد عن الشعب القشتالي) أو برنامج تونييث دي آرثي رئيس جمعية الفولكلور القشتالي ، الذي أرسله الى القسيس الأطباء والمدرسين ، أو الذي نشره عام ١٨٨٤ في اوفييدو بعنوان « مشروع استجواب للمعرفة الشعبية للفولكلور الأسطوري » أو استجواب الفولكلور الجليقي . الذي نشره في مدريد عام ١٨٨٥ (١٦) .

(10) Guichot, p. 236.

(11) Guichot, p. 236.

(12) Guichot, pp. 184-185.

(13) Telesforo de Aranzadi y Luis de Hoyos, Etnografía. Sus bases, sus métodos y aplicaciones a Espana, Madrid, Biblioteca Corona, 1917, pp. 35-36.

(14) Con motivo del centenario de su creacion la Editorial «Tres catorce diecisiete» (١٤) de Madrid ha hecho una reimpresion de ella, en 1981, con un estudio preliminar de José Blas Vega y Eugenio Cobo, XLV + 523 pp.

(15) En el segundo tomo de esta coleccion se publico el unico trabajo conocido que existe (١٥) sobre el folklore de Madrid. Eugenio de Olavarria y Huarte, El folklore de Madrid, pp. 5-100.

(16) Carmelo Lison Tolosana, Antropología social de Espana, Madrid, Siglo XXI 1971, (١٦) p. 148. Todos estos cuestionarios se recogen en la obra de Guichot citada anteriormente.

رغم ان النشاط أصبح محدودا الا انه ظل حيا ، ويجدر الاشارة الى النشاط المتواصل لمؤسسة التعليم الحر في دراسة التراث والعادات الشعبية التي تضمنتها مناهجها الدراسية للمرحلة المتوسطة ، وذلك عن طريق رحلات الى القرى المجاورة ، يجمع الطلاب خلالها المواد الفولكلورية بمساعدة « مشروع الأسئلة » ويجب ان نضع في الاعتبار ان أعضاء المؤسسة كانوا يريدون استعادة الشخصية الوطنية التاريخية ، حيث كانت تسيطر عليهم النزعة المثالية والرومانتيكية الألمانية ، التي نشرتها مدرسة « الفوضوية Kausista »

في عامي ١٩٠١ و ١٩٠٢ قام نادي كتساب مدريد Ateneo بعمل تاريخي يعد من أكثر الأعمال طموحا في شبه الجزيرة الايبيرية ، ويعود الجزء الأكبر من المواد المعروضة حاليا في المتحف الوطني الاثنولوجي الى ما تم جمعه في هذه الحملة ، وذلك لجمع العادات الشعبية الاسبانية منذ الميلاد والزواج حتى الموت . يعد هذا المشروع من أكثر المشروعات اكتمالا حتى ذلك الوقت ، فقد تم ارسال المبعوثين الى جميع أنحاء اسبانيا ، وتم مسح ٢٧٣ قرية اسبانية .

ولا يمكننا ان ننسى العمل الذي قام به فقيه القانون « خواكين كوستا » وكثير من معاونيه الذين بحثوا في بداية هذا القرن موضوعات الاقتصاد الشعبي والقانون العرفي في كل اسبانيا . وقد كتب خواكين كوستا الكثير حول التراث الشفاهي ، الفولكلور الخ . . . وتبادل بعض الرسائل مع انطونيو ماتشادو حول هذه الموضوعات ، وكذلك مع عدد آخر من الفولكلوريين الأوربيين مثل فيستر Webster وبيترى Pitre وليتي دي فاسكونسيلوس Leite de Vasconcelos وبراجا Braga الخ .

في السنوات الأولى من هذا القرن كانت بحوث اثنين من الباحثين من أهم الأعمال في هذا المجال وهما تيليسفورو دي ارانثادي Telesforo de

Aranzadi ولويس دي اويوس Luis de Hoyos الذين نشرنا معا أول أطلس تاريخي لبلدنا (اسبانيا) عام ١٩١٧ . ويمكننا ان نبرز أهم أعمال الأول دراسته حول العربة "elcarro chillon" ودراساته عن الثقافة الشعبية في بلاد الباسك والفولكلور القطلوني . والثاني قام بعمل جليل لصالح الدراسات الفولكلورية خلال عمله كأستاذ بمدرسة المعلمين ، وأشرف على عدد كبير من البحوث الفولكلورية ولكن مع الأسف فان أكثر هذه الدراسات لم تنشر . وأخيرا أمكن انشاء متحف عام ١٩٣٤ لجمع الفنون والعادات والتقاليد لشعوب اسبانيا المختلفة ، كالمتحف الذي طالب باقامته انطونيو ماتشادو عام ١٨٨٥ ، ثم مطالبة ايوخينيو فرانكوفسكي عام ١٩٢٠ بانشاء متحف أثنولوجي ، يضم الثقافة المادية لشعوب اسبانيا بالاضافة الى مركز متخصص في البحوث التاريخية ، وعرض أيضا ، ان يكون المتحف والمركز على اتصال دائم بالمتاحف الاقليمية التي تنشأ لنفس الغرض (١٧) .

ما بين عامي ١٩١٥ و ١٩٢٠ نشأت جمعيات ذات صبغة علمية ، كرست جهودها لدراسة موضوعات أخرى ، ففي نوفمبر ١٩١٥ نشأت في برشلونة جمعية Arxiu d'Etnografia i folklore de Catalunya الاثنوجرافيا القطلوني والتي لعب فيها كل من « توماس كرابرا وخوسيه ماري باتستا اي روكا وتيليسفورو دي ارانثادي » دورا هاما ، وكانت مهمة هذه الجمعية هي جمع وتنظيم المظاهر الغيبية والشعبية القائمة والتاريخية ، واعادة ربط الروح الأخلاقية للشعب القطلوني بالشعوب الايبيرية الأخرى (١٨) وكان ضمن نشاطاتها جمع الاحصائيات الشبيهة والتي جمعها نادي مدريد في (عامي ١٩٠١ و ١٩٠٢ ، وان كانت قد اهتمت بالمنطقة القطلونية ، وتم جمع المواد التي تكون بها متحفها الخاص ، بالاضافة الى ان باتستا نشر « مشروع الأثنولوجيا القطلونية » في عام ١٩٢٢

(١٧) Eugene Frankowski, «Las necesidades más urgentes de las ciencias antropológicas en España», en Boletín de la Real Sociedad

pp. 117-122.

Guichot, p. 223.

Espanola de Historia Natural, vol. XX, 1920,

(١٨)

اندُمجت الجمعية في جمعية تكونت حديثا تحت
تحت اسم « الجمعية القطالونية للأنثولوجيا
والأنثروبولوجيا ودراسات انسان ما قبل التاريخ »
والتي تم حلها عام ١٩٢٦ .

في بلاد الباسك أيضا ، برز الاهتمام بدراسة
الثقافة الشعبية ، وتكونت جمعية الدراسات
الباسكية عام ١٩١٩ التي نظمت لجنة للعادات
الشعبية التي وضعت عددا من الأوراق لجمع هذا
النوع من المواد ، أبرزها ما دار حول الزواج ،
واستخدم نادي مدريد والجمعية القطالونية
كمثال .

خوسيه ميغيل دي باراندياران (١٩) - الذي
ما زال على قيد الحياة - تعاون بشكل نشط مع
جمعية الدراسات الباسكية ، ونشر فيها سلسلة
من الأوراق والدراسات المنفصلة ، تضم أسئلة
تطالب القراء بجمع التراث والعادات . لكن في
عام ١٩٢١ نشأت في « فيتوريا » جمعية الفولكلور
الباسكي - ايوسكو « التي كانت تهدف الى
» ضمان نجاح المشروعات السابقة ودراسة الثقافة
الشعبية الباسكية « (٢٠) .

وأصدرت الجمعية نشرة سنوية للتعريف
بنتائج الأسئلة التي كانت توزع على الأعضاء
والتي تشير الى أهمها : « المعتقدات والطقوس
الحنازية » الذي تأثر أيضا بمشروع نادي مدريد ،
ونشرت الجمعية النتائج المحصلة في المجلد السنوي
الثالث (١٩٢٣) ثم « مشروع أسئلة حول البحث
الأنثوجرافي حول الحياة الشعبية » الذي نشر
في كتاب منفصل ، فضلا عن نشره في المجلد
السنوي الرابع عشر (١٩٣٤) والذي أعيد طبعه
بعد ذلك بعدة سنوات ، مع بعض التعديلات التي
أجرتها الجمعية (جمعية أرائشادي) عام ١٩٦٣ ،
وما زال المجلد السنوي يصدر في الوقت الحالي
بعد انقطاع دام عدة سنوات .

في عام ١٩٢١ قامت في مدريد « الجمعية
الأسبانية للأنثروبولوجيا والاثنولوجيا وانسان
ما قبل التاريخ » وللأسف لم تهتم هذه الجمعية
اهتماما كافيا بالدراسات الفولكلورية ، رغم أهمية
النشرات التي تصدرها . والتي نشر فيها
« لويس دي أويوس » عدة مشروعات لجمع الفنون
والعادات والتقاليد مثل : « أسئلة أساسية
لدراسة الملابس المحلية » أو « الأدوات الطبيعية
والبدائية للانتقال في مختلف الأقاليم الأسبانية »
ونشر بحثا أخرى في المجلد الأول الذي أصدره
« متحف الشعب الأسباني » (١٩٣٥)
و « دراسة حول التغذية الشعبية والاقليمية في
اسبانيا » و « دراسة الأعياد الشعبية والاقليمية
في اسبانيا » .

ونلاحظ ان المسيرة التاريخية للدراسات
الشعبية ، كانت ترى في « مشروع الأسئلة »
قاسما مشتركا بين جميع الجمعيات والأشخاص
الذين وجهوا اهتمامهم الى دراسة العادات
والتقاليد والفنون الشعبية ، لكن هذا لم يحدث
في أسبانيا فقط ، بل تكرر في الدول التي
اهتمت بالدراسات الفولكلورية ، مثل « جمعية
فان جنيب Van Gennep » الفرنسية التي نشرت
في مجلد الفولكلور السنوي (١٩٣٧) عددا
كبيرا من الأسئلة التي طبقت في فرنسا في
عصور مختلفة وشملت مختلف المظاهر . ونشير
هنا أيضا الى المجلد السنوي « الفولكلور الأندلسي »
الذي نشر العديد من الأبحاث للفولكلوري الفرنسي
سبيلوت Sebillot .

ولا يمكن تجاهل مجموعة كبيرة من المطبوعات
التي تناول هذا الفرع من المعرفة ، ولكن
لا نستطيع ان نذكر هنا جميع هذه المطبوعات ،
حيث يعني ذلك اننا سنضع قائمة لا تنتهي

(١٩) En le numero 17 de la Revista Eth-nica, 1981, que est/ dedicada a la antropologia vasca, hay dos artículos que hacen referencia al desarrollo historico de esta ciencia en el duccion a la historia critica de la produccion oral popular vasca» pp. 5-47, y Jesús Azcona, Pais Vasco : Joxemartin Apalategui «Intro- "Notas para una historia de la Antropologia vasca : Telesforo de Arazadi y José Miguel de-Barandiaran» pp. 65-84.

(20) Guichot, p. 228.

شهدت السنوات الأربعون الأخيرة ، اهتماما كبيرا ، شاركت فيه مؤسسات مختلفة وبشكل خاص عبر (مجلة اللهجات والتراث الشعبي) التى يصدرها المجلس الأعلى للبحوث العلمية ، وعدد من المعاهد الدراسية الاقليمية .

يجدر الاشارة الى ان هذه المسيرة الطويلة ركزت على جمع المعلومات وتدوينها تاريخيا دون أن تهتم بالتنظير ، بالاضافة الى ان دراسة الفنون والعادات والتراث الشعبى باعتبارها ناتجة عن الماضى ، واحيانا عدم الاهتمام بوضعها فى سياق مدلولها : ثقافة الجماعة التى انتجتها .

فى الوقت الحالى ، تعتبر الانثروبولوجيا هذه الموضوعات كشيء حى ، يتعلق بالحاضر ، ويشكل جزءا من شخصية جماعة بعينها ، ودراستها يجب ان تعتمد على مبدأ الدراسة الكلية للثقافة ، مع الأخذ فى الاعتبار المؤثرات الاقتصادية ، والمناخية ، والسياق الاجتماعى والثقافى الذى يشكل جزء منها ، ومعناها الرمزي ، والتمييز الجمعى ، الخ . . . مع دراسة المتغيرات والتحديثات المنتجة ، وأخذ الشكل العام العادى الذى يمكن تطبيقه فيما بعد .

فى بداية نشأة الدراسات الفولكلورية ، أخذ فى الاعتبار الاختلافات الثقافية القائمة بين مقاطعات الدولة الأسبانية ، كما يقول غيتشوت : « الانتباه الى الوضع العام والمعقد للاختلافات اللغوية ، العرقية ، النفسية للأقاليم الواقعة فى شبه الجزيرة الايبيرية والجزر الأسبانية . وما نفهمه بشكل شخصى كطريقة مناسبة لتدوين هذه المواد المختلفة الأصول ، عن طريق تنظيم أكبر قدر من المجتمعات فى المقاطعات والأماكن من أجل الوصول الى فهم كل شعب ومكانه

الخاص » ، وبهذه الطريقة يمكن العمل بجد ونشاط . . . (٢١) .

الانتماء القومى الذى برز حديثا أدى الى تقدم الدراسات الفولكلورية فى بلاد الباسك وقطالونيا ، ولنفس هذه الأسباب يحدث نفس الشيء اليوم ، وذلك بسبب الاختلافات القومية التى تشكل الدولة الأسبانية . مما يدفع الى الحرص على استعادة موروثها والبحث فى جذورها ودراسة كل أنواع الفنون والعادات والتقاليد . الثقافية ، الذى كان الدافع وراء الاهتمام بجمع ليس فقط على مستوى المقاطعات (٢٢) والمحليات والمؤسسات . ففى برشلونة مثلا : المعهد القطلونى للانثروبولوجيا ينظم حلقة دراسية عن الثقافة الشعبية القطلونية ، فى الماضى تم تنظيمه فى « سايفوريكس Saiforex (تاراغونا) عام ١٩٨١ ، ثم حلقة دراسية عن أشكالية الثقافة الشعبية فى قطلونيا ، التى بدأت فى أكتوبر ١٩٨٣ وانتهت فى ابريل ١٩٨٤ .

هذا التيار الجديد لاستعادة الموروث الثقافى كوسيلة لتقوية الشخصية السياسية ، بدأ يمتد الى المحليات الأصغر حجما ، مما أدى الى إقامة متاحف محلية ، وحياء أعياد شعبية كثيرة .

ويجدر بنا ان نذكر هنا العمل الذى تقوم به وزارة الثقافة من أجل تدعيم هذه الدراسات عن طريق اللجنة العليا للانثروبولوجيا ، و « الجائزة الوطنية للفنون اليدوية » (جائزة ماركيز دى لوثويا Marqués de Lozoya) وجوائز الصحافة والاذاعة والتليفزيون وجوائز التصوير الفوتوغرافى للأشغال اليدوية والعادات والتقاليد للشعوب الأسبانية .

(21) Guichot, p. 204.

(٢١)

(22) En noviembre de 1980 la Diputación Provincial de Madrid organizo las II Jornadas (٢٢) de Estudio sobre la Provincia de Madrid con el título Madrid en busca de su identidad cultural, llamando para ello a gran número de antropólogos culturales.

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تليكس جيبو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -
ت : ٧٧٥٠٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجاناً أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهي تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



- وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتى القاهرة وإبداع
- وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :

فصول - المسرح - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة

رئيس مجلس الإدارة
أ . د . سمير سرخان

شهوة الحجة الشريفة

إبراهيم حلي

إبراهيم حلي

قال الراوى فى سيرة الملك (سيف بن ذى يزن) : « ٠٠٠ وبعد أن أظهر الوزير (يثرب) إيمانه للملك صار عنده أعز من أخوانه ، وزادت مرتبته ٠٠ وأقبل الليل بالظلام ، وطلبت العين حفظها من المنام ، وانصرف كل واحد منهم الى مضاربه والخيام ، فنام الملك فى فراشه ، وغرق فى منامه ، فرأى فى ليلة هاتفة يقول له : ياذا يزن بقى عليك حلاوة اسلامك وهو أن تكسو البيت الشريف ، فأنت فى بركته وبركة الطائفين به من مشارق الأرض الى مغاربها . فلما أفاق من منامه ولذيد أحلامه طلب الوزير (يثرب) اليه . فلما حضر بين يديه قص القصة التى جرت عليه . فقال له الوزير : ياملك الزمان افعل ما أمرت به ، فأجابه الى ذلك ، وأمر بكسوة البيت خصفا (١) ، وولى النهار ، وأقبل الليل بالاعتكار ، ونام الملك ، فأتاه الهاتف وقال له : اكس البيت غير هذا . فلما أفاق أمر بإحضار الوزير . فلما حضر قص عليه الرؤيا ، فقال له الوزير : يا ملك الزمان أنت ملك الأرض فى طولها وعرضها وهذا لا يليق به ولا يليق بمقامك ، فأمر الملك بالحرير ، وأمر الصناع أن يشغلوا فى الكسوة ، وكساه ، وأتم أمره . ثم نام تلك الليلة ، فأتاه الهاتف ثالث مرة ، وقال له : اكس البيت غير ذلك . فلما أفاق من منامه أمر بإحضار الوزير ، وقص عليه ما رأى ، فقال له الوزير : ياملك الزمان افعل ما أمرت به ، فأمر بزركمة الكسوة بالخز والفضة والذهب ، ففعلوا ما أمر به الملك ، ورتب هذا على الملوك من بعده » (٢) .

هكذا استطاع الأدب الشعبى المصرى أن يرصد ظاهرة الاحتفاء بكسوة الكعبة الشريفة ، فى واحدة من أهم سيرد الشعبية العربية ، ألا وهى سيرة الملك (سيف بن ذى يزن) ، بل واستطاع كذلك أن يرصد ذلك التدرج الذى حدث لهذه الكسوة الشريفة وفق ما رأى فى أحد أشكال ابداعات تعبيراته الشعبية .

مشوار كسوة الكعبة الشريفة عبر التاريخ

لقد أجمع المؤرخون على أن (أسعد أبو كرب) ملك (حمير) هو أول من نال شرف أن يكسو الكعبة المشرفة . وقد كانت هذه الكسوة قبل الهجرة بنحو قرنين من الزمان (٣) .

ولم تكن تلك الكسوة على الصورة المعهودة في أذهان جميع المسلمين ، وهى الصورة التى نراها الآن بلونها الأسود الفاحم وزرقتها المذهبة ، بل كانت من الخصف ، والمعافر ، والملاء ، والوصائل ، والعصب ، والمسوح ، والأنطاع ، والبرود (٤) .

وقد جعل هذا الملك الحميرى للكعبة الشريفة بابا ومفتاحا ، وفى ذلك الغرض يقول مفتخرا (٥) :

ورد الملك تبع وبنوه

ورثوهم جنودهم والجدودا

اذ حيننا من ظفار

ثم سرنا بها سيرا بعيدا

فاستبحنا بالخيال ملك قباذ

وابن اقلود جاءنا مصفودا

فكسونا البيت الذى حرم الله

ملاء معصبا وبرودا

واقمنا به من الشهر عشرا

وجعلنا لبابه اقليدا

ولما بنت قريش الكعبة استترفد رجالها بناؤوها لكسوتها ، فعملوا لها كسا شتى من أنواع الثياب ، كلما جاءت كسوة طرحت على سابقتها ، ولم تزل قريش تكسو الكعبة الشريفة ، حتى كان زمان (أبى ربيعة بن المغيرة المخزومى) ، وكان ثريا ، فقال : اكسوها من مالى عاما وقوموا بكسوتها عاما ، فسمى عدل قريش لذلك . واستمر الأمر على هذا حتى عهد النبى - صلى الله عليه وسلم - الذى كساها بالثياب اليمانية (٦) .

وأول عربية كست الكعبة فى الجاهلية هى (نبيلة بنت حباب) أم (العباس بن عبد المطلب) فقد كستها الحرير والديباج ، وسبب ذلك أنها ضل

عنها ابنها (خوار) أخو (العباس) ، ونذرت ان وجدته لتكسون الكعبة ، فلما وجدته وفت بنذرهما (٧) .

أما فى الاسلام ، فبعد أن كساها النبى (ص) كساها (أبو بكر الصديق) ، و (عمر بن الخطاب) بالقماش المصرى المعروف باسم (القباطى) . وكان (عمر بن الخطاب) ينزع الكسوة القديمة كل سنة ويفرقها على الحجاج ، وتبعه فى ذلك (عثمان بن عفان) ، الى أن وجد شيئا منها على حائض ، فأمر بحفر حفرة ، وألقى فيها الكسوة القديمة ، وأهل التراب عليها خوفا من أن يلبسها جنب أو حائض ، فقالت له أم المؤمنين (عائشة بنت أبى بكر) : ان ثياب الكعبة اذا نزعتم عنها لا يضرها من لبسها من حائض ، ولكن بعها واجعل ثمنها فى سبيل الله تعالى وابن السبيل ، فكان ما أشارت به . (٨) وكساها (عبد الله بن عمر) ما كان يلف به بدنه من القباطى والحبرات والأنماط ، وكساها (معاوية بن أبى سفيان) ، فجعل كسوتها من الديباج يوم عاشوراء القباطى وفى اليوم التاسع والعشرين من رمضان ، وبذا كان (معاوية) أول من استن للكعبة كسوتين فى العام .

وفى عهدى (عبد الملك بن مروان) و (هشام بن عبد الملك) كسيت الكعبة بالديباج الخرسائى . وفى عام ١٦٠ هجرية حج الخليفة (المهدي العباسى) ، فشكا له سدنة الكعبة كثرة تراكم كساويها مما شكل ثقلا على جدرانها ، فأمر بتجريدتها ، وأن لا يسدل عليها الا كسوة واحدة (٩) .

وكانت أول كسوة للكعبة الشريفة ترسل اليها من مصر فى عهد الدولة الفاطمية . فقد أمر الخليفة (المعز لدين الله) بعد فتحه مصر عام ٣٦٢ هجرية (٩٧٢ ميلادية) بعمل كسوة للكعبة الشريفة ، لكى ينافس خلفاء بغداد العباسيين . وكانت هذه الكسوة مربعة الشكل من ديباج أحمر ، وسعتها مائة وأربعة وأربعون شبرا ، وكان فى حافتها اثنا عشر هلالا ذهبيا ، فى كل هلال أترجة ذهبية ، وفى كل منها

خمسون درة تشبه بيض الحمام في الكبر ، كما كان فيها إياقوت الأحمر والأصفر والأزرق ، وقد نقش في حافتها الآيات التي وردت في الحج ، والآية ٩٥ من سورة آل عمران ، والآية ٣ من سورة براءة ، بحروف الزمرد الأخضر ، وزينت هذه الكتابة بالجواهر الثمينة . وكانت هذه الكسوة معطرة بالمسك (١٠) .

ولقد ألم بكسوة الكعبة الشريفة بعض التغيرات في الشكل والزخارف . وإذا ما تصفحنا ما كتبه الرحالة الأندلسي (ابن جبير) في وصف كسوة الكعبة الشريفة عام ٥٧٨ هجرية ، على عهد الدولة الأيوبية ، في رحلاته الشهيرة ، فسنجد أنه يصفها ثلاث مرات .

في المرة الأولى قل : « . . . وظاهر الكعبة كلها ، من الأربعة جوانب ، مكسوة بستور من الحرير الأخضر ، وسداها قطن ، وفي أعلاها رسم بالحرير الأحمر ، مكتوب فيه : « ان أول بيت وضع للناس للذي ببكة - الآية ، واسم الامام (الناصر لدين الله) في سعته قدر ثلاث أذرع يطيف بها كلها . قد شكل في هذه الستور من الصنعة الغربية التي فيها أشكال محاريب رائقة ، ورسوم مقروءة مرسومة بذكر الله تعالى ، وبالدعاء للناصر العباسي المذكور الأمر بإقامتها ، وكل ذلك لا يخالف لونها . وعدد الستور من الجوانب الأربعة أربعة وثلاثون سترا » (١١) .

وفي المرة الثانية قال (ابن جبير) يصفها : « . . . وكسوة الكعبة المقدسة من الحرير الأخضر حسبما ذكرناه ، وهي أربع وثلاثون شقة : في الصفح الذي بين الركن اليماني والشامي منها تسع ، وفي الصفح الذي يقابله بين الركن الأسود والعراقي تسع أيضا ، وفي الصفح بين العراقي والشامي ثمان ، وفي الصفح بين اليماني والأسود ثمان أيضا . قد وصلت كلها فجاءت كأنها ستر واحد يعم الأربعة جوانب » (١٢) .

وفي المرة الثالثة قال (ابن جبير) في وصفها : « . . . وفي يوم السبت ، يوم النحر المذكور ، سقيت كسوة الكعبة المقدسة ،

من محلة الأمير العراقي الى مكة : على أربعة جمال . تقدمها القاضي الجديد بكسوة الخليفة السوداوية ، والرايات على رأسه ، والطبول تهر وراءه . . . فوضعت الكسوة في السطح المكرم أعلا الكعبة . فلما كان يوم الثلاثاء ، الثالث عشر من الشهر المبارك المذكور ، اشتغل (الشيبليون) - أي (بنى شيبه) وهم رجال القبيلة المكلفون بسدانة الكعبة الشريفة - بأسبالها خضراء يانعة تقيد الابصار حسنا ، في أعلاها رسم أحمر واسع ، مكتوب فيه في الصفح الموجه الى المقام الكريم - حيث الباب المكرم - وهو وجهها المبارك ، بعد البسملة : (ان أول بيت وضع للناس) - الآية ، وفي سائر الصفحات اسم الخليفة والدعاء له ، وتحف بالرسم المذكور طرتان حمراوان بدوائر صفار بيض ، فيها رسم بخط رقيق يتضمن آيات من القرآن ، وذكر الخليفة أيضا ، فكملت كسوتها ، وشمرت أذيالها الكريمة ، صونا لها من أيدي الأعاجم وشدة اجتذابها ، وقوة تهافتها عليها وانكبابها ، فلاح للناظرين منها أجمل منظر ، كأنها عروس جلست في السندس الأخضر . أمتع الله بالنظر اليها كل مشتاق الى لقائها ، حريص على المشول بفنائها ، بمنه » (١٣) .

أما في عصر سلاطين المماليك فقد حظيت كسوة الكعبة الشريفة باهتمامهم ويبدو أنه كان هناك تنافس شديد لكسوة الكعبة الشريفة التي كانت ترسلها مصر لها . ففي (كتاب السلوك) نجد في أخبار عام ٦٨١ هجرية أن أمير (مكة) حلف للسلطان (المنصور قلاوون) يمين الولاء والطاعة له ولولده . والتزامه بتعليق الكسوة المصرية دون غيرها في كل موسم » (١٤) .

وفي عام ٧٤٦ هجرية أوقف السلطان (الصالح اسماعيل بن قلاوون) ضيعة كاملة بالشرقية تسمى (بيسوس) ، وجعلها مرصدة على كسوة الكعبة الشريفة (١٥) . وقيل أن هذا الوقف كان على كسوة الكعبة وكسوة الحجرة النبوية والمنبر النبوي في كل خمس سنين مرة ، وأن الوقف شمل ثلاث قرى

هي : (بيسوس) و (سندنيس) و (أبى
الفيط) من قرى القليوبية (١٦) .

وقد أرسل السلطان (الناصر حسن
ابن قلاوون) كسوة لباطن الكعبة لا لظاهرها
عام ٧٦١ هجرية . كما أرسل السلطان
(الأشرف برسباي) كسوة مصرية حمراء
لباطن الكعبة أيضا (١٧) .

لقد وصف الرحلة العربى (ابن بطوطة)
الكسوة المصرية للكعبة الشريفة ، فقال :
« . . وفى يوم النحر بعثت كسوة الكعبة
الشريفة من الركب المصرى الى البيت الكريم ،
فوضعت على سطحه . فلما كان اليوم الثالث
بعد يوم النحر أخذ (الشيبليون) فى اسبائها
على الكعبة الشريفة . وهى كسوة سوداء
حالكة من الحرير مبطننة بالكتان ، وفى
أعلى طراز مكتوب فيه بالبياض (جعل الله
الكعبة البيت الحرام قياما للناس والشهر
الحرام والهدى والقلائد ، ذلك لتعلموا أن الله
يعلم ما فى السموات وما فى الأرض ، وأن الله
بكل شئ عليم) « المائدة - ٩٧ » . وفى
سائر جهاتها طرز مكتوب بالبياض فيها
آيات من القرآن ، وعليها نور لائح مشرق من
سوادها ولما كسيت شمعت أذيا لها صونا من
أيدي الناس « (١٨) .

ولم تكن مصر ترسل كسوة للكعبة الشريفة
وحسب ، بل كانت ترسل معها كسوة لمقام
سيدنا (ابراهيم) - عليه السلام - وكسوة
داخلية للحرم المسمى بالمدينة المنورة ، وكان
كلما اعتلى عرش مصر ملك أو سلطان جديد
ظل يرسل للكعبة الشريفة والحرم المسمى
بكسوة داخلية من الحرير الأحمر لبيت الله
الحرام ، وبكسوة خضراء للحجرة النبوية
الشريفة . وفى ذلك يقول (محمد لبيب
البتانوى) : « لما استولت الدولة العثمانية
على مصر اختصت بكسوة الحجرة النبوية
الشريفة وكسوة البيت من الداخل ، واختصت
مصر بكسوة الكعبة الخارجية » (١٩) .

غير أن (عبد الرحمن الجبرتى) يخبرنا
بأن الدولة العثمانية عملت كسوة خارجية

للکعبة الشريفة ، ففى أحداث يوم الاثنين
سابع عشرة من شهر جمادى الآخر سنة ١٢١٦
هجريه أرخ قائلا : « . . وورد الخبر بوصول
كسوة لدعبه من حضرة السلطان ، فلما كان
يوم الأربعاء حضر واحد أفندى وآخرون
ومسحبتهم الكسوة ، فنادوا بمرورها فى
صباحها يوم الخميس . فلما أصبح يوم الخميس
المدنور ركب الأعيان والمشايخ والأشايخ
و (عثمان كتنخدا) أمير الحج ، وجمع من
الجاويشية والعساكر والقاضى ونقيب
الأشراف وأعيان الفقهاء وذهبوا الى بولاق ،
وأحضروها وهم أمامها ، وفردوا قطع الحزام
المصنوع من المخيش [نوع من الخيوط الذهبية
أو الفضية المسحوبة من الذهب أو الفضة
لتكون فى سمك الخيط العادى] ثلاث قطع ،
والخمسة مطوية ، وكذلك البرقع ومقام
ابراهيم ، كل ذلك مصنوع بالمخيش العسال ،
والكتابة غليظة مجوفة متقنة ، وباقى الكسوة
فى سحاحير على الجمال ، وعليها أغطية جوخ
أخضر ، وفرح الناس بذلك ، وكان يوما
مشهودا . وأخبر من حضر أنه عندما وصل
الخبر بفتح مصر ، أمر حضرة السلطان بعملها ،
فصنعت فى ثلاثين يوما ، وعند فراغها أمرهم
بالسير بها ليلا ، وكان الريح مخالفا ، فعندما
حلوا المراسى اعتدل الريح بمشيئة الله تعالى ،
وحضروا الى الأسكندرية فى أحد عشر
يوما » (٢٠) .

ولم يكن الاهتمام بكسوة الكعبة الشريفة
الا ستار تتدثر فيه الأطماع الاستعمارية
الفرنسية وقت مجيء حملتها على مصر بقيادة
(نابليون بوناپرت) فى القرن الثامن عشر .

ففى أحداث شهر رمضان سنة ١٢١٥
هجريه قال (الجبرتى) انه قد « وقع السؤال
والفحص عن كسوة الكعبة التى صنعت على
يد (مصطفى أغا) كتنخدا الباشا » ، وكرمت
بمباشرة حضرة صاحبنا العمدة الفاضل
الأريب الناظم الناصر السيد (اسماعيل)
الشهير (بالخشاب) ، ووضعت فى مكانها
المعتاد بالمسجد الحسينى ، وأهمل أمرها
الى حد تاريخه . وربما تلف بعضها من رطوبة

المكان وخير السقف من المطر ، فقال الوكيل :
ان سارى عسكر قصده التوجه بصحبكم
يوم الخميس قبل الظهر بنصف ساعة الى
المسجد الحسينى ويكشف عنها ، فان وجد بها
خللا أصلحه ، ثم يعيدها كما كانت ، وبعد
ذلك يشرع فى ارسالها الى مكانها بمكة وتكسى
بها الكعبة على اسم المشيخة الفرنسية ،
فقالوا له : شأنكم وماتريدون وقرىء فى
المجلس فرمانات بمضمون ذلك « (٢١) .
ولم يستطع أحد من المشايخ أن يفتح فيه
بكلمة أمام مدهنة (المشيخة الفرنسية) .
التي أرادت أن تكسو كعبة الاسلام المقدسة
باسمها ، بعد أن جاست خلال وداست دماء
وعظام الآلاف من المسلمين !!

وقد ظلت مصر ترسل كل عام كسوة جديدة
للكعبة الشريفة فى عصر (محمد على) ، حيث
قد ألزم فرسان تولية (محمد على) حاكما على
مصر أن تقوم الخزينة المصرية بالقيام بالنفقات
السبئية التي تقوم بها عادة للحرمين
الشريفين (٢٢) .

واستمر ارسال (مصر) لكسوة الكعبة
الشريفة بعد عصر (محمد على) حتى توقف
ارسالها فى عام ١٩٦١ .

ومن واقع وثيقة اشهاد هذه الكسوة
المصرية الأخيرة ، التي ما زالت تحتفظ بها الى
الآن دار الكسوة بالخرنفش ، نستطيع أن نقف
على تفاصيلها . وقد جاءت وثيقة هذا الاشهاد
على النحو الآتى :

بسم الله الرحمن الرحيم

اشهاد تسليم الكسوة الشريفة لعام

١٣٨٠ هجرية

فى يوم الخميس ٢٦ ذى القعدة سنة ١٣٨٠
هجريه الموافق ١١ مايو سنة ١٩٦١ ميلادية فى
الساعة الواحدة والنصف مساءً بمكتب السيد
وزير الأوقاف بديوان الوزارة . لدينا نحن
أحمد هريدى مفتى الجمهورية العربية المتحدة

(الاقليم الجنوبى) بالنيابة ومعا السيد /
محمد ابراهيم صالح رئيس دار الكسوة
الشريفة ، وأخبر بأن الكسوة الشريفة فى هذا
العام لبیت الله الحرام كما يلي :

١ - ثمانية أحزمة وأربعة كردشيات
مزركشة جميعها بالمخيش الفضة الأبيض
والمخيش الفضة الملبس بالذهب البندقى على
حرير أطلس أسود وأخضر ، وهذه الأحزمة
وما يتبعها من رنوكه عددها أربعة ، وكذلك
الكردشيات سائلة الذكر مركبة جميعها على
أحمال من الحرير الأسود الكمخ المكتوب بالدالة
المعروفة ، وهذه الأحمال الثمانية مبطنة بالبفته
البيضاء ، وعروضها متماسكة بواسطة أشرطة
من النوار القطن الأبيض ، وتتكون هذه الأحمال
من اثنين وخمسين ثوبا من قماش الكمخ المذكور
يحتوى كل ثوب على ٨٠ س و ١٤ متر
أربعة عشر مترا وثمانين سنتيمترا طوليا
بعرض ٩٣ متر ثلاثة وتسعين سنتيمترا .

٢ - ستارة باب بيت الله الحرام المعبر
عنها بالبرقع ، وهى مزركشة أيضا بالمخيش
سائف الذكر بنوعية على حرير أطلس أسود
وأخضر وأحمر ومبطنة بالبفته البيضاء ومبطنة
كذلك بالأطلس الحرير الأصفر ، وبها ثلاثة
شرابات كبيرة من الحرير الأسود والقصب
والمخيش والكثير وستة أزرار فضة مطلية بالذهب
واثنتا عشرة شرابة صغيرة من القطن الهندى
الأحمر والقصب والكثير الفضة الأبيض والأصفر
والمخيش العقادى الأصفر ، واثنى عشرة
شمسية مزركشة على الحرير الأحمر بالمخيش
الفضة بنوعية ومبطنة بالأطلس الأحمر ،
والستارة المذكورة مكونة من أربعة أجزاء متصلة
ببعضها ، وهى العتبة والطراز والقائمان
الكبير والصغير .

٣ - ستارة باب سطح بيت الله الحرام وهو
المعروف بباب التوبة داخل البيت الحرام ، وهى
من الحرير الأطلس الأسود والأخضر والأحمر
ومزركشة بالمخيش بنوعيه ومبطنة بالبفته
البيضاء والنوار القطن وكذلك الأطلس الحرير
الأصفر .

ومما قد تراه من التواضع برها ماء ورد زينة ما له رطل فضة بيت الله الحرام بحسب المقدار .
 وقد قرى السيد المقدم عبدالرحمن علي الرغبي مدير مكتب الزعمه بوزارة الأوقاف و
 له مقعد في حج هذا العام لتسلم السيرة الشريفة بالدفطار الحجازية والجامعة بالموسم
 انزلت السيرة الشريفة بمدرها وأوصافها المذكورة لتسليمها لسيادة سادة مدوني
 المحلة العربية السعودية بمكة المكرمة ولهم مدير الأوقاف العام ومدير الحرم الشريف
 وسادة اللجنة المنظمة أسوة بما اتبع في العام الماضي .
 صدر ذلك بحضور كل من السادة الأستاذ عبد عباس زكي وزير الاقتصاد ورئيس
 اللجنة الحج في هذا العام والأستاذ أحمد عبد الله طعيمة وزير الأوقاف والمهندس إبراهيم
 محمد عسكر وكيل وزارة الأوقاف والمهندس علي زاهر الوكيل المساعد لوزارة الأوقاف
 والأستاذ عبد المظفر ضريب عبد الله سكرتير عام وزارة الأوقاف والأستاذ محمد خير الجند
 مدير قسم الإدارة والأستاذ عبد العزيز عابدين مدير مكتب وزير الأوقاف والأستاذ
 محمد عمار مدير مكتب وزير الاقتصاد وسكرتير عام اللجنة . وقد تليت هذه الآية
 ورفع علي طرسي من الحافز به .

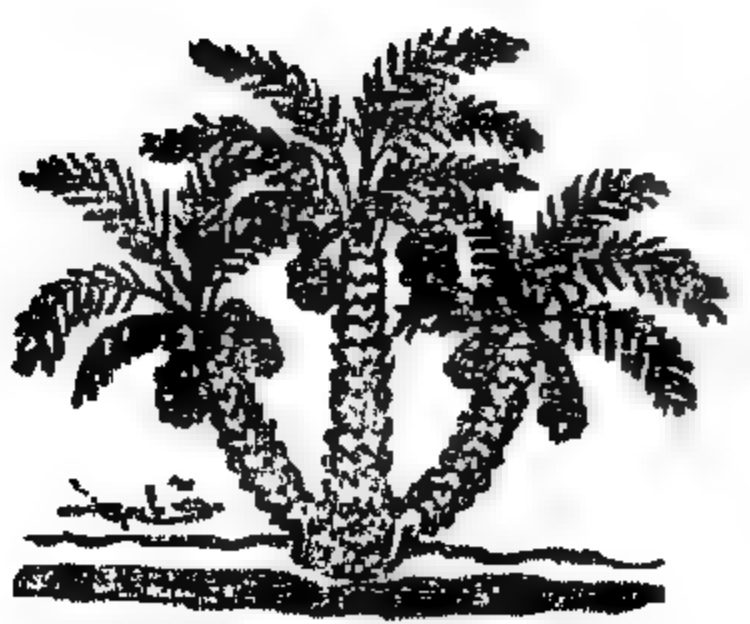
مفتي الديار
 العربية

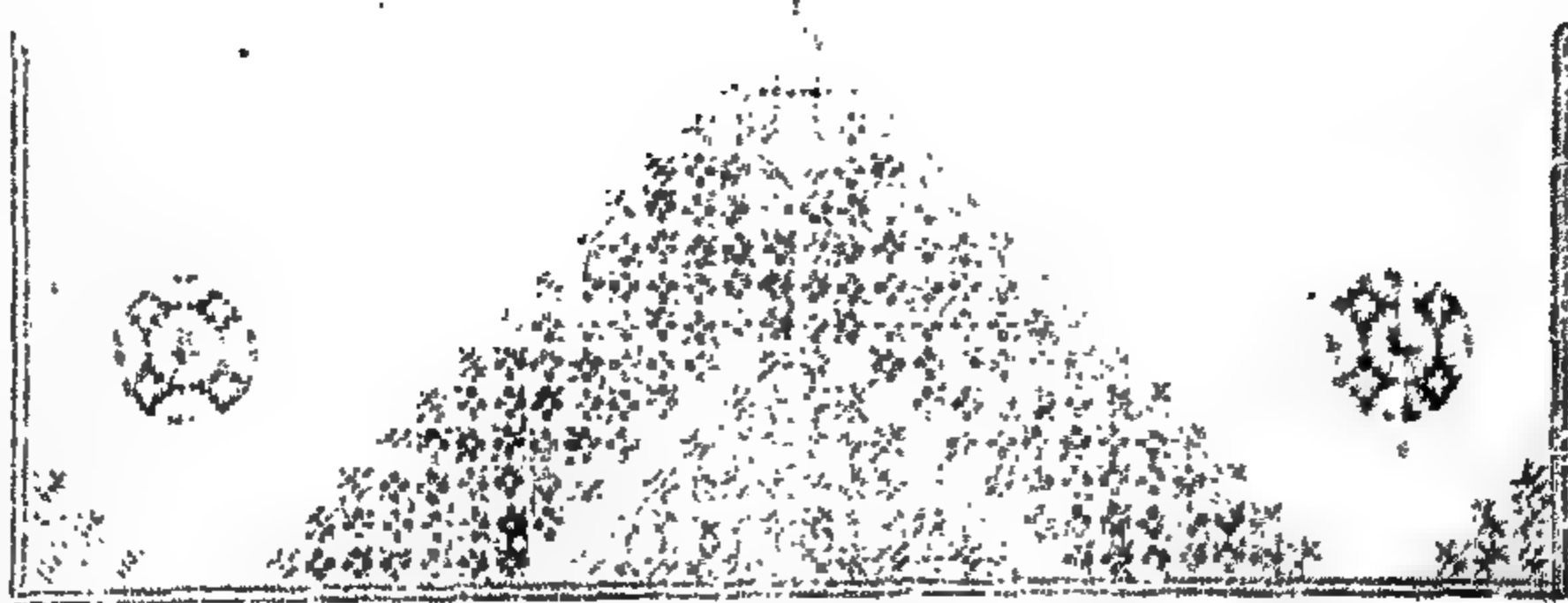
محمد بن عبد الله



سكرتير والديار
 محمد بن عبد الله

صورة رقم (٢) تابع لاشهاد آخر كسوة للمكة





الحمد لله الذي جعل
 الدين الاسلامي
 من اديان العالمين
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين الحق
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين النجاة
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين الرحمة
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين التسليم
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين العدل
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين السلام
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين الوحدة
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين الاخوة
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين المحبة
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين التسامح
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين التسوية
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين المساواة
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين الحرية
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين الديمقراطية
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين العدالة
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين الشورى
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين الاستشارة
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين الشورى
 والحمد لله الذي جعل
 الاسلام دين الشورى

محضر مجلس فقهاء
 ثمانية عشر فرداً

١٠

محضر مجلس فقهاء
 ثمانية عشر فرداً

الحمد لله الذي جعل الدين الاسلامي من اديان العالمين والحمد لله الذي جعل الاسلام دين الحق والحمد لله الذي جعل الاسلام دين النجاة والحمد لله الذي جعل الاسلام دين الرحمة والحمد لله الذي جعل الاسلام دين التسليم والحمد لله الذي جعل الاسلام دين العدل والحمد لله الذي جعل الاسلام دين السلام والحمد لله الذي جعل الاسلام دين الوحدة والحمد لله الذي جعل الاسلام دين الاخوة والحمد لله الذي جعل الاسلام دين المحبة والحمد لله الذي جعل الاسلام دين التسامح والحمد لله الذي جعل الاسلام دين التسوية والحمد لله الذي جعل الاسلام دين المساواة والحمد لله الذي جعل الاسلام دين الحرية والحمد لله الذي جعل الاسلام دين الديمقراطية والحمد لله الذي جعل الاسلام دين العدالة والحمد لله الذي جعل الاسلام دين الشورى والحمد لله الذي جعل الاسلام دين الاستشارة والحمد لله الذي جعل الاسلام دين الشورى والحمد لله الذي جعل الاسلام دين الشورى

على احمد بن احمد ولسن مقام سيدنا و مولانا ابراهيم خليل الرحمن عليه
 وعلى نبينا افضل الصلوة و اتم التسليم الميمنة باليقت الربيعي الزركشي
 بالخميش الربيعي الزركشي المطلي بالبندق في احمد بن علي الحار السور والاطلس
 بالخميش الزركشي ويلي اربعة شرايب حمراء سود و قصب و كندر و خميش
 و عشر شمساً زركشي بالخميش الربيعي الزركشي المطلي بالبندق في احمد
 بن علي الحار السور و عشر شرايب صفيدة فطن مصبوغ حمرو قصب و حمة
 ازركشي قصب مطليه بالبندق في احمد بن علي اسحق فطن شمس بقطان فطن
 و ازركشي شرايب فطن هندی حمرو اصفر مخز و ليس مفتاح باب بيت
 الله احوام الزركشي بالخميش الزركشي المطلي بالبندق في احمد بن علي الاطلس
 الحار السور به برق ملون و كندر ابيض فطن بالاطلس الحار السور
 به شرايبان قصب و كندر و قطان قصب و سنان باب سلع بيت
 الله احوام المذوف بياب التوبة رطل بيت الله احوام الزركشي بالخميش
 الربيعي الزركشي المطلي بالبندق في احمد بن علي الحار السور والاطلس الزركشي
 والاحمر الميمنة باليقت الربيعي و التوار الفطن والاطلس الحار السور الزركشي
 برق و سنان باب مذهب سيدنا و مولانا ابراهيم خليل المشار اليه
 الزركشي بالخميش الربيعي الزركشي المطلي بالبندق في احمد بن علي الحار السور والاحمر
 بن احمد بن احمد قصب مطليه بالبندق في احمد بن علي عشر شمساً زركشي
 بالخميش الربيعي الزركشي المطلي بالبندق في احمد بن علي عشر شرايب
 صفيدة فطن هندی حمرو قصب الميمنة باليقت الربيعي والاطلس الحار
 السور و ثلثة محاذيل فطن احتياج تعليق النسخ الشريف على بيت
 الله الحرام واحدي و اربعين عصفور فطن مودود احتياج اكل
 و غار ثلثين من النحاس مقلاتين مملو ثلثين ماء البورد الباسم احتياج

عتق بستانه احوام حبيب المعناد اسلمها تاما سعيها حيا عذراف
 المشهد المذكور بذلك بوضع تاريخ بهذا الخامس من شهر الثمانين من الحول الهجري
 وعلى المشهد المذكور اخرج من عرش ذلك وتسلمه لمن له ولاية تسليم ذلك
 على الشرفه حبيب المعناد في ذلك صادر بذلك بحضور من ذكره في هذا
 في القميت المذكور والموافق سابق عنه بنار الرفيعه كذا (وحيثما) الموضوع على
 الشبانه اياها الماشية الى حيف النارة من كهنه في قن قن وسيا مناه ليعول
 على كذا في سهراما
 محمد بن محمد



سجلت بستانه المذكور في ١٧ من شهر الثمانين من الحول الهجري
 محمد بن محمد

٤ - كيس مفتاح الكعبة المشرفة وهو من
الاطلس الأخضر الحرير ومزركش بالخيش
الفضة المذكور بنوعيه وله شرايتان من القصب
الفضة الأصفر والخيش العقادي والكتير الفضة
الأصفر ، وثلاثة أحبال قطن مجدولة تعرف
بالمجاديل وواحد وأربعون حبلا من القطن تعرف
بالعصاير ، وهذه الأحبال لتعليق الكسوة
المشرفة خلال العام ، ويبلغ مقدار الخيش بنوعيه
المزركشة به قطع الكسوة الشريفة جميعها
١٢٩٥٩ - اثنا عشر ألفا وتسعمائة
وتسعة وخمسين مثقالا من الفضة النقية
وما يخالطها من الذهب البندقي .

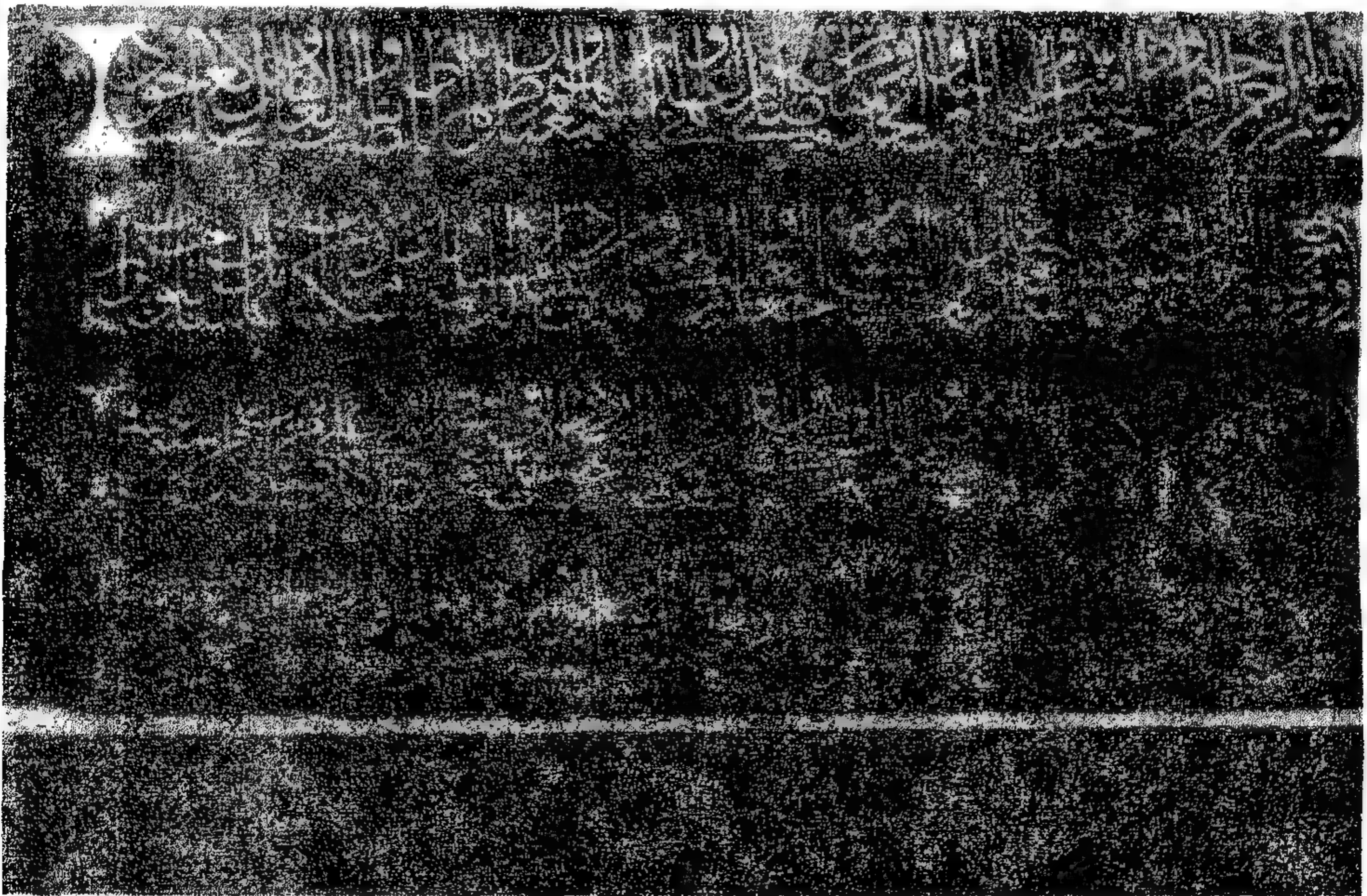
وجميع هذه الأحمال والمزركشات والأحبال
والحرير المفتول داخل خمسة صناديق خشب ،
ومعها قدران من النحاس بهما ماء ورد وبنفسه
مائة رطل لغسل بيت الله الحرام حسب المعتاد .
وقد قرر السيد المقدم عبد الرحمن حلمي
الزغبى مدير الأمن بوزارة الأوقاف وهو المتأهب
فى حج هذا العام لتسليم الكسوة الشريفة
بالأقطار الحجازية والحاضر بالجلسى أنه تسلم
الكسوة الشريفة بعددها وأوصافها المذكورة

لتسليمها للسادة مندوبى المملكة العربية
السعودية بمكة المكرمة وهم مدير الأوقاف العام
ومدير الحرم الشريف وسادة الكعبة العظيمة
أسوة بما اتبع فى العام الماضى .

صدر ذلك بحضور كل من السادة الاستاذ
حسن عباس زكى وزير الاقتصاد ورئيس بعثة
الحج فى هذا العام والاستاذ أحمد عبد الله
طعيمة وزير الأوقاف والمهندس إبراهيم محمد
مسكر وكيل وزارة الأوقاف والاستاذ عبد العزيز
حماد انشق مدير مكتب وزير الأوقاف والاستاذ
محمود عمار مدير مكتب وزير الاقتصاد وسكرتير
عام البعثة . وقد تليت هذه الحجة ووقع عليها
من الحاضرين .

سكربتير دار الافتاء
عبد العظيم عبد الهادى القاضى
بفتى الديار المصرية
عنه
أحمد هريدى

[انظر صورة رقم (١) ، (٢) للوثيقة ذاتها ،
وصور رقم (٣) ، (٤) ، (٥) ، (٦) لوثيقة اشهاد
كسوة الكعبة الشريفة سنة ١٩٠٥] .



صوره رقم (٧) احزمة كسوة الكعبة الشريفة وكتاباتهما منذ عهد الملك فؤاد الاول عام ١٩٣٠

وقد جاءت أحزمة هذه الكسوة المصرية الأخيرة
للكعبة الشريفة على النحو الآتى : (صورة ٧) .

● الحزام الأول : طوله ٧٥٠ مترا ،
ويتداخل فيه ١٢٠٩ مثقال من خيوط المخيش
الفضة [المثلثال يعادل ٧٥ جرام] ، ومكتوب
عليه : « بسم الله الرحمن الرحيم واذا جعلنا البيت
مشابة للناس وأمنا واتخذوا من مقام إبراهيم
مصبى . وعهدنا الى إبراهيم واسماعيل أن طهرا
بيتى للطائفين والعاكفين والركع السجود »
« البقرة / ١٢٥ » .

● الحزام الثانى : طول ٦٨٠ متر ،
ويتداخل فى تشغيله ٨٧٤ مثقال من المخيش ،
ومكتوب عليه : « واذا يرفع إبراهيم القواعد من
البيت واسماعيل ربنا تقبل منا انك انت
السميع العليم . ربنا واجعلنا مسلمين لك ومن
ذريتنا أمة مسلمة لك وأرنا مناسكنا وتب علينا
انك انت التواب الرحيم » « البقرة /
١٢٧ ، ١٢٨ » .

● الحزام الثالث : طوله ٦٤٠ متر ،
ويتداخل فيه ٩٠١ مثقالا من المخيش ، ومكتوب
عليه : « بسم الله الرحمن الرحيم قل صدق الله
فاتبعوا ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين .
ان أول بيت وضع للناس للذى ببكة مباركا
وهدى للعالمين . فيه آيات بينات مقام إبراهيم »
« آل عمران / ٩٥ - ٩٧ » .

● الحزام الرابع : طوله ٧٠٥ متر ،
ويتداخل فيه ٧٨٥ مثقالا من المخيش ، ومكتوب
عليه : « ومن دخله كان آمنا ولله على الناس
حج البيت من استطاع اليه سبيلا ومن كفر
فان الله غنى عن العالمين . قل يا أهل الكتاب
لم تكفرون بآيات الله والله شهيد على ما تعملون »
« آل عمران / ٩٧ ، ٩٨ » .

● الحزام الخامس : طوله ٧٥٠ متر ،
ويتداخل فيه ١٠٣٨ مثقالا من المخيش ، ومكتوب
عليه : « بسم الله الرحمن الرحيم واذا بوأنا
لابراهيم مكنا البيت أن لا يشرك به شيئا
وطهر بيتى للطائفين والقائمين والركع السجود .
وأذن فى الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل
ضمار يأتين من كل فج عميق » : « الحج /
٢٦ ، ٢٧ » .

● الحزام السادس : طوله ٦٧٠ متر ،
ويتداخل فيه ٩٤١ مثقالا من المخيش ، ومكتوب
عليه : « ليشهدوا منافع لهم ويذكروا اسم الله
فى أيام معلومات على مازقهم من بهيمة الأنعام
فدلوها منها واطعموا البائس الفقير ثم ليقضوا
نفسهم وليوفوا نذورهم وليطوفوا بالبيت العتيق »
« الحج / ٢٨ ، ٢٩ » .

● الحزام السابع : طوله ٦٣٥ متر ،
ويتداخل فيه ٨٣٤ مثقالا من المخيش ، ومكتوب
عليه : « بسم الله الرحمن الرحيم الحج أشهر
معلومات فمن فرض فيه من الحج فلا رث
ولا فسوق ولا جدال فى الحج وما تفعلوا من خير
يعلمه الله » . « البقرة ، ١٩٧ » .

● الحزام الثامن والأخير : به الهداء ،
وهو : « صنع بالجمهورية العربية المتحدة من
الرئيس جمال عبد الناصر سنة ١٩٦١ » .

أما كردشيات كسوة الكعبة الشريفة ، والتى
تعنى كلمة (كرد) بالفارسية انها (دائرة) ،
فهى مربعة الشكل ، طول ضلعها ٣٤٠ مترا ،
وقد كتبت بداخل دائرة فيها سورة الاخلاص ،
وهذه الدائرة تحيط بدائرة أصغر منها مقسمة
الى أربعة أقسام ، كل ربع منها مكتوب فيه
كلمة « يا الله » . وقد جعلها الفنان متماثلة
أفقيا ورأسيا ، فى حين يحيط الكردشية من
أعلى ومن أسفل شريط زخرفى لفرعين يحملان
أوراقا نباتية .

ستارة باب الكعبة :

تعتبر ستارة باب الكعبة من أكثر قطع
الكسوة الشريفة احتفاء بالخاروف النباتية
والهندسية والكتابية على السواء .

وهذه الزخارف متماثلة حول خط محورها
الرأسى الى حد بعيد .

واذا ما دققنا النظر فى زخارفها النباتية ،
فسنجد أن أطارا منها يحيط بهذه الستارة
بأوراق وبفروع نباتية ، تتقابل على جانبي
الفرع ، وتكثر الزخارف النباتية فى الجزء السفلى
من الستارة بطريقة لافتة للنظر . فالفتان

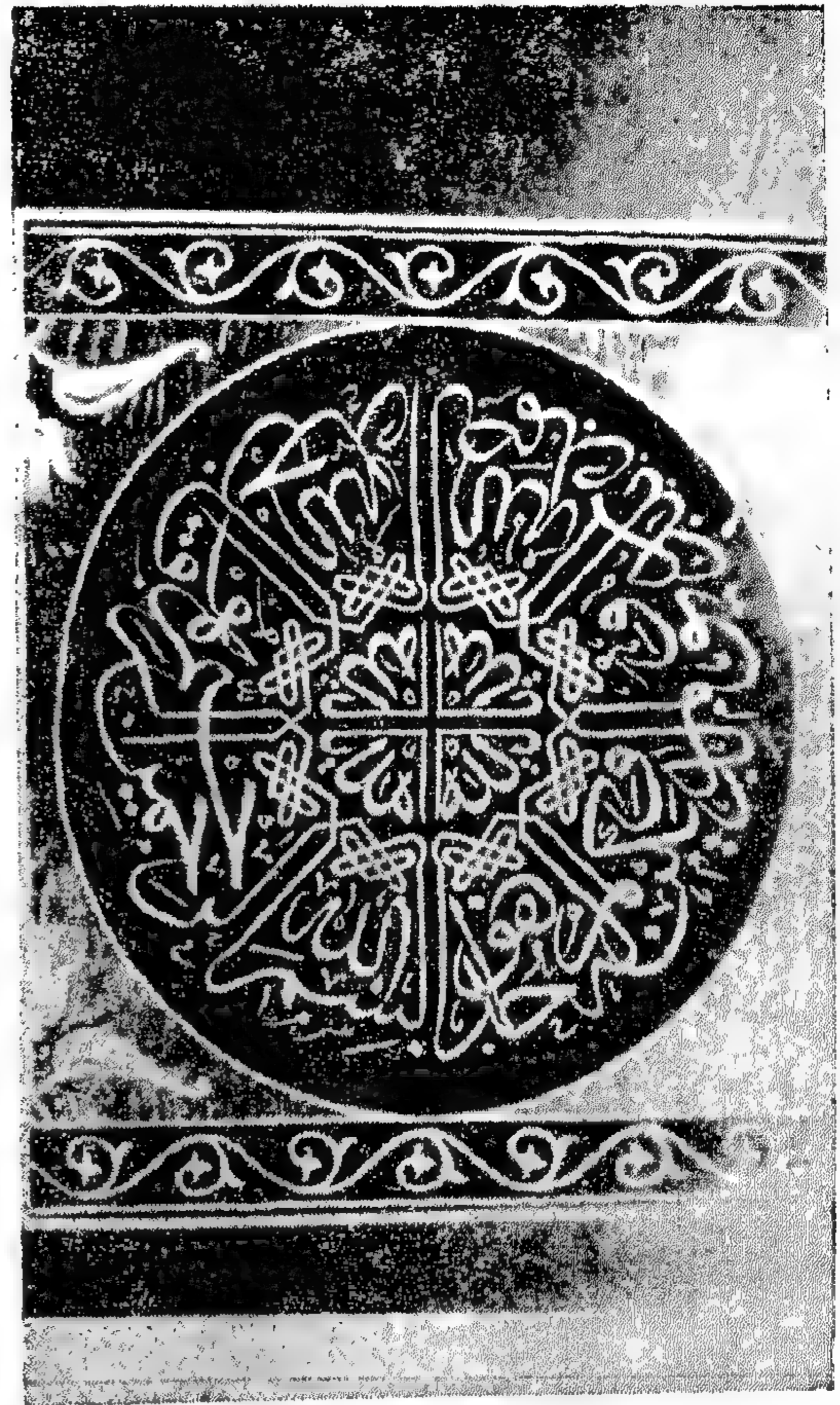
دائرة ، ثم تكملة الآية الشريفة « فلنولينك قبلة ترضاها » .

وفى أسفل هذه الآية الكريمة : « قال الله تعالى انه من سليمان وانه بسم الله الرحمن الرحيم » ، ثم أربع زخارف كتابية أسفل ذلك داخل شكل على هيئة القنديل أو ثمرة الكمثرى ، تحتوى البسملة كل منها .

يل ذلك الآية الكريمة فى الجزء الأيمن من الستارة : « بسم الله الرحمن الرحيم . الله لا اله الا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم » ، ثم دائرة داخلها عبارة « الله حسبي » ، ثم التكملة فى الجزء الأيسر : « له ما فى السموات وما فى الأرض من ذا الذى يشفع عنده الا باذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون » ، ويكمل الفنان الآية فى سطور لاحقة وقد أدخل الآية الكريمة بأكثر خط عنده فى تصميم الستارة : « بسم الله الرحمن الرحيم قل صدق الله رسوله الرؤيا بالحق لتدخلن المسجد الحرام ان شاء الله آمين » ، ثم تأتى أسفل ذلك تكملة آية الكرسي ، ثم كردشيتان داخلهما سورة الاخلاص [انظر صورة رقم (٨)] ، ثم سورة قريش . ونلمح فى زخارف الستارة الكتابية فاتحة الكتاب ، وهى مكتوبة فى مجموعة من الدوائر على الاطار الخارجى لها ، فى حين يتوسط نهاية الزخارف الكتابية مستطيل كتب بداخله : أمر بصنع هذه الستارة صاحب الجلالة ملك مصر فؤاد الاول بن اسماعيل باشا بن الحاج ابراهيم باشا بن الحاج محمد على باشا ، وان كانت هذه العبارات قد تغيرت كثيرا واستبدلت باسم الرئيس جمال عبد الناصر وأنور السادات فيما بعد .

ستارة باب التوبة : [صورة رقم (٩)]

على يمين الداخل فى زاوية الركن الشمالى الشرقى للكعبة المشرفة يوجد باب يصعد منه على مدرج الى أعلا الكعبة ، يقال له « باب التوبة » . وهذا الباب عليه ستارة من الحرير المزركش ، مكتوب بها بعد البسملة : « واذا جاءك الذين يؤمنون بآياتنا فقل سلام عليكم كتب ربكم على نفسه الرحمة انه من عمل منكم سوءا بجهالة ،



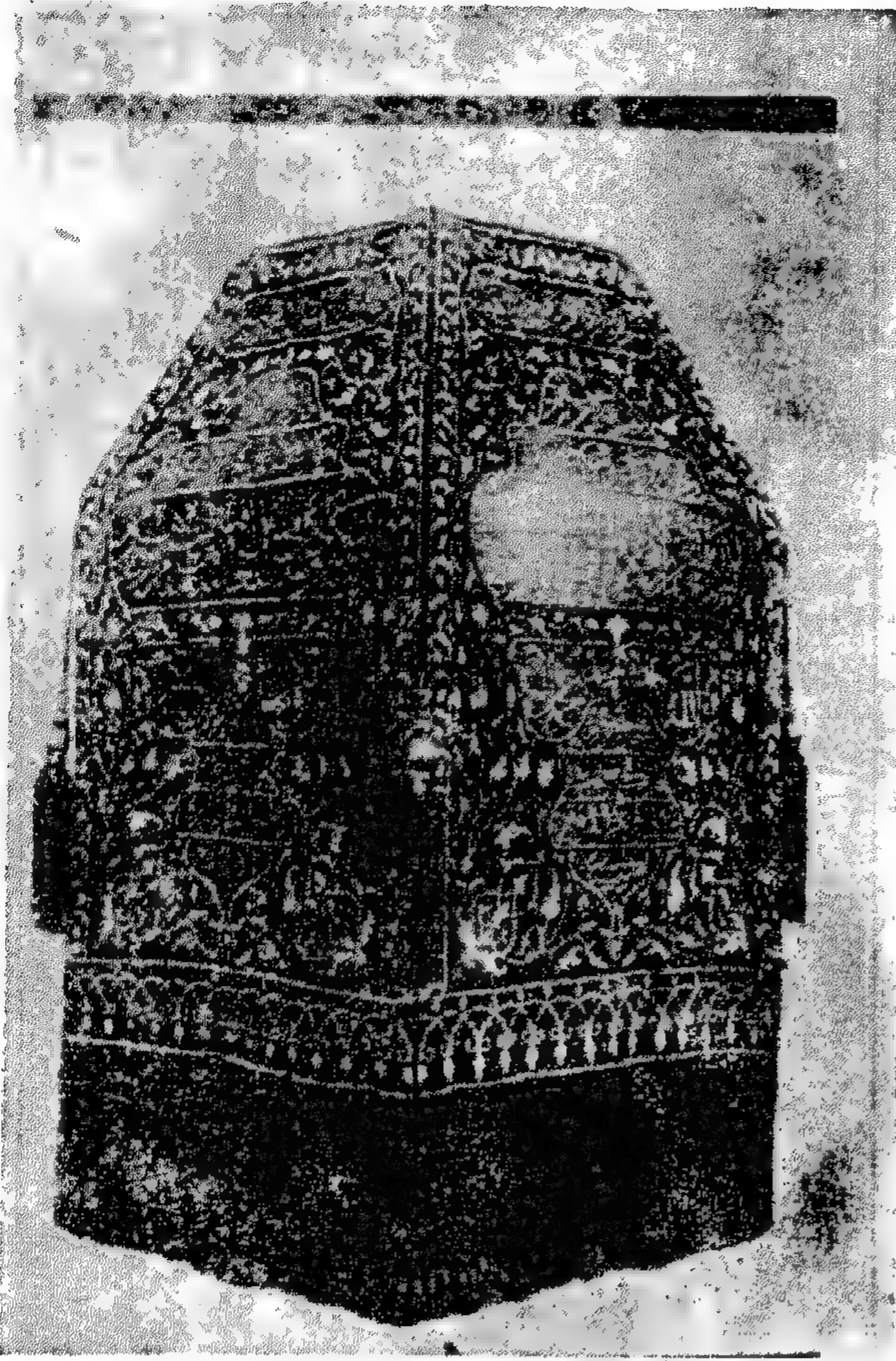
صورة رقم (٨) كرداشية وبداخلها سورة الاخلاص

المصمم لها أراد أن يضعها على هذا النحو ، فى الجزء القريب من سطح الأرض ، لكى يبعد باقى الزخارف الكتابية عن مستوى الأرض بأكثر مسافة ممكنة . خاصة اذا عرفنا أن الزخارف الكتابية هذه آيات قرآنية شريفة .

أما الزخارف الهندسية فلا تخرج عن الشكل الدائرى ، أو المستطيل ، أو البيضاوى ، أو أشكال زخرفية على هيئة القنديل أو ثمرة الكمثرى .

والزخارف الكتابية فيها عديدة .

ففى أعلا جزء فيها نجد فى ركنيهما لفظ الجلالة داخل دائرة مكتوب فيها « الله ربى » ، ثم الآية الشريفة : « قد نرى تقلب وجهك فى السماء » ، ثم عبارة « الله حسبي » داخل



صورة رقم (١٠) كسوة مقام سيدنا الخليل ابراهيم عام ١٩٣٠

أما الجزء السفلى من الستارة ، والذي يحيط باسم الأمر بتجديد الكسوة الشريفة ، فتغزر فيه الزخارف ذات الفروع والأوراق النباتية ، نى تماثل أفقى ورأسى بديع وفريد .

كسوة مقام سيدنا ابراهيم : [صورة رقم (١٠)]

كانت مصر ترسل مع كسوة الكعبة الشريفة كسوة أخرى لمقام سيدنا (ابراهيم) . وقد كان الخليفة (المهدي) العباسي هو أول من حلى هذا المقام بحليّة ذهبية من أعلاه وأسفله عام ١٦١ هجرية . وقد قال القاضي (عز الدين بن جماعة) : حررت لما كنت مجاورا بمكة سنة ٧٥٣ هجرية مقدار ارتفاع المقام عن الأرض ، فكان ٧/٨ الذراع ، وأعلى المقام مربع من كل جهة ١/٤ الذراع ، وموضع



صورة رقم (٩) ستارة باب التوبة منذ أيام الملك فؤاد الأول

ثم تاب من بعده وأصلح فانه غفور رحيم « (٢٣) »
« الأنعام / ٥٤ » .

وفي منتصف هذه الستارة كتب : « صدق ربنا الله خالقنا العزيز الرحيم وصدق رسوله البشير النذير » .

وفي وسط الجزء السفلى منها كتب : « أمر بتجديد هذه الستارة الشريفة صاحب الجلالة ملك مصر فؤاد الأول ابن اسماعيل باشا ابن الحاج ابراهيم باشا » ، وبالطبع تم تغيير الاسم فيما بعد مثلما حدث لباقي قطع كسوة الكعبة الشريفة .

ويحيط بهذه الزخارف الكتابية اطار مستطيل حول حوافها الخارجية بزخارف نباتية ودائرية ، تتوسط كل منها وردة سداسية الأوراق ، في توزيع منتظم يصل بعدد هذه الورود الى أربعة عشرة وردة .

عوص القدمين ملبس بالفضة ، وعمقه من قوف
الفضة سبع قراديط ونصف قيراط من ذراع
القماش المستعمل في مصر » (٢٤) .

وقد كانت كسوة مقام سيدنا الخليل ابراهيم
ترسل تباعا مع كسوة الكعبة حتى أربعينات هذا
القرن ، حيث عدلت الحكومة السعودية في شكل
وأبعاد المقام ، وصار يأخذ شكلا آخر .

وكانت كسوة المقام وفقا لوثيقة الاشهداد
الشرعى لعام ١٩٠٤ توصف على انها ، مبطنة
بالفتة البيضاء ومزركشة بالمخيش الأبيض
والأصفر المطلق بالبندقى الأحمر على الحرير
الأسود والأطلس الحرير الأخضر والأحمر ، بها
أربعة شراريب حرير أسود وقصب وكنثير
ومخيش وعشر شمسيات مزركشة بالمخيش
الأبيض والأصفر المطلق بالبندقى الأحمر ، بها
سجق قطن شبكية بقيطان قطن وأزررة شراريب
من قطن هندي أحمر وأصفر وبها ترتر
أحمر » (٢٥) .

وقد كانت زخارف كسوة المقام الكتابية على
النحو الآتى ذكره في الجدول رقم (١) .

كيس ومفتاح الكعبة :

كان يصنع كيس ومفتاح الكعبة مع كسوتها
الشريفة ، وهو من الأطلس الأخضر ، ومقاسه
٥٥ × ٤٢ سنتيمترا ، ومكتوب بالمخيش على أحد
وجهيه الآية الكريمة : « ان الله يأمركم أن تؤدوا
الأمانات الى أهلها » ، وعلى الوجه الآخر مكتوب
الآية الكريمة : « انه من سليمان وانه بسم الله
الرحمن الرحيم » ، ومكتوب في اطار خارجى
علوى وسفلى عليه الاهداء : « صنع بالجمهورية
العربية المتحدة في عهد الرئيس (جمال
عبد الناصر) ، ثم استبدل الاسم باسم الرئيس
(أنور السادات) » .

والآية الكريمة التى تكتب على كيس ومفتاح
الكعبة لها قصة . فقد رد النبى المصطفى -
صلى الله عليه وسلم - مفتاح الكعبة الى
(عثمان بن طلحة) بعد أن أخذه منه
(عمر بن الخطاب) ، وقال : « خذوها يا بنى

طلحة خالدة تالدة الى يوم القيامة لا ينزعها منكم
الا ظالم » ، ثم نزلت الآية الكريمة على الرسول
المصطفى الأمين . ومن ثم بقيت سداثة الكعبة
من بعده فى بنى شيبه الى اليوم (٢٦) .

وقد حدث فى سنة ٩٩٦ هجرية أن فتح
الشيخ (عبد الواحد الشيبى) الكعبة لزيارته
النساء جريا على العادة ، فسرق من حجرته مفتاح
الكعبة ، وكان مصفحا بالذهب ، فحصلت ضجة ،
وأغلقت أبواب المسجد ، وفتش الناس ، فلم
يظفروا به ، ثم وجده (سنان باشا) باليمن
مع رجل أعجمى بلغه أنه عنده ، ففتش داره ،
فاذا بالمفتاح فيها مع مسروقات أخرى اعترف
بها السارق ، فجز رأسه ، ورد المفتاح الى الشيخ
سادن الكعبة (٢٧) .

بندق الكسوة :

كان يصاحب عمل كسوة الكعبة الشريفة
عمل بندق مميز لقافلة الحجيج . وهذا البندق
مصنوع من القماش المزخرف بزخارف نباتية
وكتابية وهندسية . ويلاحظ على هذا البندق أن
زخارفه التى على وجهيه على النحو الآتى :

(أ) الوجه الأول : وفيه شكل زخرفى
بيضاوى بالمخيش ، وفى منتصف هذا الشكل
توجد عبارة « لا اله الا الله » وتتشعب منه عدة
خطوط زخرفية مستقيمة ومتعرجة ، كأنما
تمثل عين الشمس ، ويحيط بها مستطيل
زخرفى من الأوراق النباتية . وخارج هذا
المستطيل تحيط به أربعة مستطيلات علوية
وسفلية وعلى الجانبين ، وقد كتب فى المستطيل
العلوى : « بسم الله الرحمن الرحيم انا فتحنا
لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك
وما تأخر . ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا
مستقيما وينصرك الله نصرا عزيزا . هو » .

(ب) الوجه الآخر : وفيه شكل زخرفى
بيضاوى فى المنتصف ، مثلما فى الوجه الأول ،
وان كان بداخله عبارة « محمد رسول الله » .
أما الآيات القرآنية الشريفة فهى تكملة ما سبق ،
وقد كتب : « الذى أنزل السكينة فى قلوب
المؤمنين ليزدادوا ايمانا مع ايمانهم ولله جندود

الزخارف الكتابية التي كانت على كسوة مقام التخليل ابراهيم

الدرجة الاولى	الدرجة الثاني	الدرجة الثالث	الدرجة الرابع
بسم الله الرحمن الرحيم واذ جعلنا البيت	مناجاة للناس وأما واتخذوا من مقام ابراهيم مصلى	وعهدنا الى ابراهيم واسماعيل أن تطهرا بيتي	للطائفين والمعافين والركع السجود
بسم الله الرحمن الرحيم واذ قال ابراهيم رب انى كيف تحيى الموتى	قال أو لم تؤمن قال بلى ولكن ليطمئن قلبي قال فخذ أربعة من الطير فصرهن	اليك ثم اجعل على كل جبل منهن جزءا ثم ادعهن ياتينك سعييا	واعلم أن الله عزيز حكيم صمدى الله ربنا وخالقنا العزيز الرحيم
بسم الله الرحمن الرحيم ان اول بيت وضع للناس للذى	بيكة مباركا وهدى للعالمين فيه آيات بينات مقام ابراهيم ومن	دخله كان آهنا والله على الناس حج البيت من استطاع	اليه سبيلا ومن كفر فان الله غنى عن العالمين
الله جل جلاله . محمد صلى الله عليه وسلم	أبر بكر رضى الله عنه . عمر رضى الله عنه	عثمان رضى الله عنه . على رضى الله عنه .	حسن رضى الله عنه . حسين رضى الله عنه
بسم الله الرحمن الرحيم قل كل يعمل على شاكلته فربكم أعلم بين هو أمدى سبيلا	بسم الله الرحمن الرحيم هو الذى أرسل رسول بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله وكفى بالله شهيدا	السلطان محمد خان الخامس ابن السلطان الغازى عبد المجيد خان ابن السلطان محمود خان ابن السلطان عبد الحميد خان	ابن السلطان أحمد خان خلد الله خلافته وأيد بالعدل سلطنته الى انتهاء الزمان ونهاية الدوران سنة ١٣٢٧ هـ

السموات والأرض وكان الله عليهما حكيمًا .
صدق الله العظيم » .

وللبيرق شرابة مدلاة بخيط قيطان مزخرف
من أعلا التشارى الحامل له ، والتي تعلوه قطعة
نحاسية كتبت عليها من كلا وجهيها عبارات لم
نستطع أن نتبينها غير كلمة « يا محمد » على
أحد الأوجه ، وكلمة « يا الله » على الوجه الآخر .

وربما يكون هذا البيرق هو ذلك البيرق
النبوى الذى نشره ذات يوم السيد (عمر مكرم)
بين يديه ، ومشى به من القلعة الى بولاق ،
لاستنفار أفراد الشعب المصرى ، لمقاومة غزو
الحملة الفرنسية بقيادة (نابليون بونابرت)
على مصر (٢٨) .

التبرك بكسوة الكعبة الشريفة وقسام
الخليل ابراهيم :

يتبرك العديد من المسلمين فى جميع
مشارك الأرض ومغاربها بكسوة الكعبة الشريفة .
وهذا التبرك يكون سواء بالكسوة الذهبية الى
الأراضى الحجازية أو العائدة منها ، قطعاً كاملة ،
أو بعض جزازات صغيرة . وهم يحتفظون بها
فى منازلهم كأعز ما يملكون من أشياء مقدسة
ومحبة الى نفوسهم .

وقد كانت كسوة الكعبة الشريفة تظل باقية
وموجودة بمسجد الحسين بالقاهرة حوالى
نصف شهر ، فى خلاله يخاط بعض قطعها
ببعض ، لأنها تصنع قطعاً كثيرة ، وكان يحضر
كثيرون من سكان القاهرة ليتبركوا بها ، ويرى
نفسه سعيداً من يخيط جزءاً منها ، ويتسابق
الناس فى تقديم النذور والعطايا الى المنوطين
بخياطتها وكان لايسمح لبعض المتبركين بمس
كسوة الكعبة الشريفة الا نظير مبلغ
يدفعونه (٢٩) .

أما التبرك بمقام الخليل (ابراهيم) ، والذى
يحوى أثر القدمين ، فان اللواء / ابراهيم رفعت
باشا قومندان حرس المحمل مرات عديدة
يروى عن نفسه حادثة التبرك فيقول : « ...

ودخلت المقصورة مع المطوف فوضع من ماء زمزم
على أثر القدمين ، وشربنا منه فى حجتنا هذه سنة
١٣١٨ هجرية . وكان خليفاً بى وبالمطوف أن
نتجنب التبرك بالآثار ، والشرب من مواطىء
الأقدام ، وأن ندع هذه البدعة جانباً ولا نفعل
عند هذا الأثر سوى ما فعله رسول الله - صلى
الله عليه وسلم - من الصلاة عنده امتثالاً لأمر
الله تعالى (واتخذوا من مقام ابراهيم مصلى) ،
ولكنى كنت فى هذا الوقت لم تنضج معلوماتى
الدينية فى الحج ومشاعره ، ولم أكن وقفت تمام
الوقوف على تأثير البدع السيئة فى الدين ، وقد
دعانى الانصاف الى ذكر الواقع ، ودعانى البصر
بالدين الى انكار ما حصل (٣٠)

دار كسوة الكعبة الشريفة وعمال تشغيلها :

اشتهرت مدينة (تنيس) التى كانت
مجاورة لمدينة (دمياط) بعمل كسوة الكعبة
الشريفة .

ولقد قال (المقرئى) فى خطبه : « قال
المسبحى فى حوادث سنة أربع وثمانين وثلثمائة
وفى ذى القعدة ورد يحيى بن اليمان من
(تنيس) و (دمياط) و (الفرما) بهديته ،
وهى أسفاط ، وتخوت ، وصناديق مال ، وخيل
وبغال ، وحمير ، وثلاث مظال ، وكسوتان
للكعبة » (٣١) .

وقد خصص (المقرئى) قرية من قرى
(تنيس) بعمل كسوة الكعبة الشريفة ، وهى
قرية تدعى (تونة) (٣٢) .

كما أخبرنا أيضاً أن مدينة (شطا) الواقعة
عند (تنيس) و (دمياط) قد اشتهرت بذلك .
قال (المقرئى) عنها : « .. وكانت تعمل
كسوة الكعبة بشطا .. وقال الفاكهى : ورأيت
فيها كسوة من كسا أمير المؤمنين هارون الرشيد
من قباطى مصر ، مكتوباً عليها : بسم الله ،
بركة من الله لعبده الله هارون أمير المؤمنين أطال
الله بقاءه ، منا أمر الفضل بن الربيع مولى أمير
المؤمنين بصنعتة فى طراز شطا ، كسوة الكعبة
سنة احدى وتسعين ومائة » (٣٣) .

وانتقل عمل كسوة الكعبة الشريفة الى مشهد (الحسين) بالقاهرة ، ثم الى داخل القصر (الأبلق) ، الذى أنشأه السلطان (الناصر محمد بن قلاوون) عام ٧١٣ هجرية (٣٤) .

ولما احتل الماليك الأتراك قصور القلعة جميعها لم يسكنوها احتراماً وتعظيماً للكسوة الشريفة حتى لاتعطل حياكة الكسوة فيها (٣٥) .

ومن خلال تاريخ (الجبرتي) نلاحظ أن نسج وعمل كسوة الكعبة الشريفة كان ينتقل من دار الى أخرى . مثل دار (مصطفى كتحدا) باشا ، وبيت (أيوب جاويش) بجوار السيدة زينب - رضى الله عنها - وبيت (الملا) بحارة المقاصيص المتفرعة من الغورية (٣٦) .

إذا ، فالدار الموجودة الى الآن هي ورشة تراث عريق تنقل هنا وهناك عبر بعض المدن والقرى المصرية التى اشتهرت بذلك .

ودار كسوة الكعبة الشريفة الموجودة الآن بالخرنفش قد سماها (على باشا مبارك) فى خطه باسم (ورشة الخرنفش) ، أو ورشة (خميس العدس) نظراً لقربها من شارع وكنيسة (خميس العدس) . وقد قال عنها انها : « كانت فى الأصل بيتاً كبيراً من بيوت الأمراء المصريين ، ثم جعله العزيز (محمد على باشا) ورشة ، وشرع فى عمارتها فى شهر ذى الحجة سنة ثلاث وثلاثين ومائتين وألف فى حارة النصارى المعروفة بخميس العدس المتوصل منها الى جهة الخرنفش ، وذلك بإشارة بعض نصارى الفرنج ، ليجتمع بها أرباب الصنائع الواصلون من بلاد الفرنج ،

واستمروا مدة فى عمل الآلات الصولية مثل السندان والمخارط الحديد والتزجات والقواديم والمناشير ونحو ذلك ، وأفردوا لكل حرفة وصناعة مكاناً يحتوى على الأنوال والدواليب والآلات الغربية لصناعة القطن وأنواع الحرير والأقمشة المقصبات وغيرها . . وهذه الورشة موجودة الى الآن على ذمة الميرى ، لكنها بطلت كما بطل غيرها من الورش ، وهى اليوم معدة لتشغيل كسوة الكعبة الشريفة ، أدام الله تعظيمها » (٣٧) .

وعلى الرغم مما أشار اليه (على باشا مبارك) فى خطه ، فإن عمال وموظفى دار الكسوة الحاليين يذكرون أن دار الكسوة كانت مصنعا للطرايش أيام محمد على ، ولكننا نعتبر أن هذا رأى هو مجرد تأريخ شفاهى ، ولاسند خلفه أو مستند . .

وكان صناع الكسوة وعمالها لايقومون بعملهم الا اذا كانوا جميعاً فى تمام الوضوء . وفى بداية عملهم اليومى يقومون بترديد جماعى لفاتحة الكتاب - على غرار طريقة القاء الكتائب - بصوت جهورى يرج ، ليس فقط ، أرجاء دار الكسوة وحدها ، بل أرجاء شارع الخرنفش كله من اوله لآخره ، ثم يطلقون من حولهم البخور ، وبعد ذلك يرددون الآية الكريمة : « بسم الله الرحمن الرحيم . ان الله وملائكته يصلون على النبی يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليماً » (٣٨) .

ولقد كانت دار الكسوة عامرة بعمالها وفنييها ، ومن واقع كشف بأسماء اسطوات هذه الحرفة نستطيع ان نحدددهم على النحو الآتى :



صورة رقم (١١) بعض عمال دار الكسوة الشريفة ، وهم من اليمين : محمد سعيد عرشى - عبد المنعم يوسف اصيل - كامل يوسف اصيل - سعيد عبد الوهاب - عبد السلام محرم - يوسف اصيل - محمد حسن - احمد سعيد عبد الوهاب .

بيان تواريخ اشتغال عمال الزر كشة وتعهدهم مع مصلحة الكسوة الشريفة منذ عام ١٨٨٣
ميلادية الموافق ١٢٠١ هجرية ، وهو أقدم كشف أمكن العثور عليه

الاسم	تاريخ تعهده	تاريخ انقطاعه	ملاحظات
١ محمد سالم	سنة ١٨٨٣	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٢ أحمد حافظ	سنة ١٨٨٣	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٣ مصطفى اللبتي	سنة ١٨٨٣	سنة ١٩١٢-١٩١١	عاد الى المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٤ حسن أحمد	سنة ١٨٨٣	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٥ مصطفى درويش	سنة ١٨٨٣	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٦ محمد صالح	سنة ١٨٨٣	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٧ محمد السيناوي	سنة ١٨٨٤	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٨ محمد حسن السيناوي	سنة ١٨٨٤	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٩ علي حسن (٣)	سنة ١٨٨٤	سنة ١٩١١	عين رئيسا لعمال الزر كشة (٣)
١٠ حافظ محرم	سنة ١٨٩٠	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
١١ محمد أحمد الطار	سنة ١٨٩٠	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	لم يعد لخدمه
١٢ أحمد أحمد الحلو	سنة ١٨٩٠	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة
١٣ حسني محمد اللبتي	سنة ١٨٩٠	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	لم يعد لاشتغاله بعمل الرسم والتخريم بالمصلحة بالهية
١٤ محمد محمد الدجوي	سنة ١٨٩٠	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
١٥ محمد مرزوق	سنة ١٨٩٠	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
١٦ محمد مصطفى ربيع	سنة ١٨٩٢	سنة ١٩١٢-١٩١٣	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
١٧ ابراهيم الحجراني	سنة ١٨٩٢	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٤-١٩٢٥ ومع المصلحة في ١٩٢٦-١٩٢٥
١٨ يوسف حسن	سنة ١٨٩٢	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة في ١٩٢٦-١٩٢٥
١٩ محمد حليم، المورطي،	سنة ١٨٩٧	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عين ملاحظا باليومية بالمصلحة في ١٩٢٥
٢٠ أحمد علي	سنة ١٨٩٨	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة في ١٩٢٥-١٩٢٦

مستقبل	الانتماء	تاريخ تولده	تاريخ انقطاعه	ملاحظات
٢١	حسن عزت	سنة ١٨٩٦	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عدد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٢٢	محمد ربيع	سنة ١٨٩٨	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عدد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٢٣	محمد فتوح	سنة ١٨٩٨	سنة ١٩١٩-١٩٢٠	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٤-١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٢٤-١	محمد محمد حسن السباك	سنة ١٩٠٦	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٢٥	محمد حسن ندا	سنة ١٩٠٦		عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٤-١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٢٦	محمد زكي البجاني	سنة ١٩٠٦	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٢٨	أحمد ندا	سنة ١٩٠٧	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٢٩	حسن مصطفى	سنة ١٩٠٨	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٢٩	محمد محمد خليف	سنة ١٩٠٩	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٣٠	محمد محمد حسن ندا	سنة ١٩٠٩	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٣١	محمد ماهر	سنة ١٩١١	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٣٢	حسن محمد الطائر	سنة ١٩١٢	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٣٣	مصطفى ساهي	سنة ١٩١٢	سنة ١٩١٢-١٩١٢	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٣٤	عبد الحليم محمد	سنة ١٩١٢	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٣٥	علي محترم	سنة ١٩١٢	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٣٦	محمد حسين الليثي	سنة ١٩١٤	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٣٨	علي درويش	سنة ١٩١٥	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٣٩	محمود حسن محرم	سنة ١٩١٦	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٤٠	عبد السلام أحمد الخطر	سنة ١٩١٧	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٤١	محمود علي	سنة ١٩١٧	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٤١	عبد السلام محرم	سنة ١٩١٧	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٤٢	علي مرزوق	سنة ١٩١٨	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥
٤٢	عبد المجيد حافظ	سنة ١٩١٨	سنة ١٩٢٢-١٩٢٤	عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥

ملاحظات	تاريخ انقطاعه	تاريخ تعهده	الاسم	مستسل
عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة ١٩٢٦-١٩٢٥	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	سنة ١٩٢٠	اسماعيل أحمد	٤٤
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	حسن عيسه	٤٥
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	علي مختار المرعشلي	٤٦
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	أحمد عبد الغني	٤٧
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	عبد الرازق محمد	٤٨
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	سعيد أحمد أمين	٤٩
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	يوسف اسماعيل أصيل	٥٠
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	عبد الحميد محمد الجمر كشي	٥١
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	سعيد أحمد عبد الروهاب	٥٢
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	عشان عبد الحميد	٥٣
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	بلوي محمود	٥٤
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	محمد أحمد عابدين	٥٥
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	ابراهيم سسلامة	٥٦
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	سيد عاشور	٥٧
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	محمد رفاعي	٥٨
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٥-١٩٢٦	١٩٢٥-١٩٢٤	محمد فؤاد	٥٩
السنة الأولى مع المتعهد والثانية مع المصلحة	سنة ١٩٢٣-١٩٢٤	١٩٢٠	اسماعيل أحمد	٦٠

عاد الى العمل مع المتعهد في ١٩٢٥ ومع المصلحة

١٩٢٦-١٩٢٥

تحريرا في يناير سنة ١٩٢٨



صورة رقم (١٢) الحاج محمد سليمان خلف كان أكبر العاملين سناً في مهنة زخرفة كسوة الكعبة ووجه نموذج للمحمل من عمله وقد عرضه في معرض بباريس عام ١٩٣٠ كيف كانوا يقومون بعمل كسوة الكعبة الشريفة ؟ : [انظر صورة رقم (١١)]

تبدأ العملية بالكتابة على (أرانيك) من الورق الشفاف ، لنسخ الآيات القرآنية عليها ، ويقوم بهذه العملية خطاط ماهر ، ثم تخرم هذه الأرانيك بدبابيس ، ويقوم (الأسطى باشا) - وملاحظه بعملية الترب بسبيداج ، بعد ششد القماش الدهور على المنسج الخشبي لدرجة شد عالية ، حيث يشد المنسج باليد والقدم ووضع مسامير في جوانب الخشب للتثبيت . ثم يحضر القماش الأسود الذي غالبا ما يكون نوعه داكرون أو امبريال ، ثم يلصق بنشاش أو دقيق عجينة ، ثم يوضع الأورنيك على قطعة القماش السوداء ، وتتم عملية التتريب بتحريك كيس للسبيداج فوق الأورنيك المثقوب ، ثم تحشى الكتابة التي تم طبوعها على القماش الأسود بالكتان ، وتثبت بالخيط

وبدار الكسوة الشريفة بالخرنقش نلمح على جدران حجرة مدير ادارتها بعض شهادات تقديرية حصلت عليها الدار في عدة مهرجانات محلية وعالمية شهدت لها بالتفوق والافتقان والابداع في أيام عزها .

ففي مارس سنة ١٩٢٦ حصلت دار الكسوة الشريفة من الجمعية الزراعية الملكية على شهادة تقدير والميدالية الذهبية للمعرض الزراعي والصناعي .

وفي عام ١٩٣٠ حصلت على دبلوم التفوق من بلجيكا ، كما حصلت في عام ١٩٣١ على الجائزة الأولى من الجمعية الزراعية الملكية للمرة الثانية ، وفي عام ١٩٣٧ حصلت دار الكسوة الشريفة على شهادة تقديرية من فرنسا لاشتراكها في معرضها هناك . كل هذه الشهادات التقديرية ماهي الا أصابع تشير الى عظمة مجد دار الكسوة الشريفة الغابر ، والتي لو شاء لها القدر أن تشير مرة أخرى الى حالها اليوم ، لارتفعت صوب السماء قائلة : « ان لله وانا اليه راجعون » .

فلم يعد بالدار أحد ممن نسج مجدها ، وهجرها من أراد أن يتعلم هذه الحرفة ، وساء الحفظ بها ، وبقيت الكسوة الوحيدة الأخيرة بها صريفة أنياب ومخالب الفئران التي ترعى فيها الآن منذ عام ١٩٦١ كما يقول بذلك عم (محمد عوده) أمين مخزن الدار .

ولم يبق بدار الكسوة الآن سوى مديرها الأستاذ (سيد مصيلحي) ، و (أحمد سعيد عرفى) (٦٣ سنة) ، و (محمد سعيد عرفى) (٦٥ سنة) و (عبد المنعم يوسف أصيل) (٥٩ سنة) ، و (كامل يوسف أصيل) (٥٠ سنة) ، ينحنون الآن فوق المناسج ، وبأيديهم خيوط المخيش فوق أقمشة كسوى بعض أضرحة أولياء الله الصالحين ، وبالطبع شتان ما بين عمل كسوة ضريح ولي ، وكسوة للكعبة المشرفة !

مهوديا على اتجاه امتداد الكتابة ، حتى يمكن
نسبته تنبئنا جيدا .

وهذا الخيط يجب أن يكون مشمعا بلشمع ،
لكى يكون متينا . ثم يلف على الحشو الكتان
بخيوط المخيش ، والتي لها ثلاثة أنواع :
خيوط نصية عيار ٩٩٩ ، وهى أنقى أنواع
الفضة ، والعجرام منها يساوى الآن ٧٠ قرشا ،
وخيوط ذهب ، وهى عبارة عن خيوط فضة
مضافا إليها ٥٪ ذهب عيار بندقى ، والنوع
الثالث خيوط قصب . وهى خيوط صفراء اللون
ومطلية بمادة القصب .

آخر الرجال المحترفين :

● يعد الحاج (كامل محمد حسن أمين ندا)
آخر الرجال المحترفين فى عمل وزركشة كسوة
الكعبة الشريفة ، فلم يعد يعيش الآن من
اسطوانات هذه المهنة غيره - أمد الله فى عمره -
خاصة بعد رحيل شيخ المعمرين لهذه الحرفة
الحاج (محمد سليمان خلف) فى ربيع العام
الماضى ، والذي ناهز عمره قرنا من الزمان .

[انظر صورته مع نموذج مصغر للمعمل فى
الصورة رقم (١٢)]

والحاج (كامل محمد حسن أمين ندا) يبلغ
من العمر ٥٩ عامًا ، وهو الآن بالمعاش ، غير انه
لم يترك خيوط المخيش حتى هذه اللحظة ، حيث
مازالت أصول الحرفة تلازمه ، وينصب فى بيتا
بالامام الشافعى ومسجدا ، يزركش عليه اللوحات
القرآنية ، التى لازال يطلبها عشاق هذا الفن
والأثر الاسلامى العريق .

● كان والده يعمل بنفس الحرفة ، عامل
زركشة بدار الكسوة الشريفة بالخرنقش ، وهذا
الوالد ورث المهنة عن أبيه كذلك ، حيث كانت
عائلة (ندا) من العائلات المشهورة فى عمل
وزركشة كسوة الكعبة الشريفة منذ اجيال
واجيال .

● لم يكن الحاج (كامل) عندما كان صبيا
فى عام ١٩٤٧ يريد أن يعمل بمهنة أبيه التى
ورثها عن الجدود ، فقد بهرته الوظيفة الميرى
فى سلاح المهمات مثل باقى أصحابه ممن كانوا

فى مثل سنه ، غير أن الحاج والده ونصحه له
جعلاه يمثل فى النهاية ويرضخ ، ويقبل العمل
بدار الكسوة الشريفة ، حيث أن العمل بكسوة
الكعبة يعد بركة لا تعدلها بركة ، وقد كان .

● دخل الصبى الصغير (كامل) دار
الكسوة بالخرنقش فى عام ١٩٤٧ ، فوجدها
مكتظة بالاسطوانات من كبار السن وكان بها نحو
سنتين من الفنيين وعمال الزركشة (وجد بها
الحاج (محمد سليمان خلف) ٦٠ سنة ،
(على محرم) ٥٥ سنة ، و (زكى الجابى)
٦٠ سنة ، و (يوسف أصيل) ٤٠ سنة ، وعمه
(أحمد ندا) ٦٥ سنة ، و (عبد العزيز ندا)
٣٥ سنة وهو ابن عمه ، و (عثمان القصبجى)
٥٠ سنة ، والأسطى باشا (محمد حلمى الملحى)
٦٠ سنة ، و (محمد درزوق) ٦٥ سنة ،
و (مصطفى سامى) ٤٠ سنة ، و (ماهر على حسن)
٦٠ سنة ، و (عبد السلام محرم) ٤٠ سنة ،
و (عبد الحليم أحمد على) ٥٠ سنة ،
و (عبد الرازق محمود الجمركى) ٦٠ سنة ،
و (عبد الحميد الجمركى) ٧٠ سنة ،
و (سعيد عبد الوهاب) ٤٠ سنة ، والكومنده
(أحمد على) ٦٠ سنة ، و (سعيد أمين)
٤٢ سنة ، والحاج (حسن أمين ندا) ٥٠ سنة ،
وهو والده ، و (أمين ندا) ٦٠ سنة ،
و (محمد الدجوى) ٦٠ سنة ، و (عبد السلام
الحلو) ٥٠ سنة ، و (اسماعيل الحلو)
٦٠ سنة ، و (عبد المجيد حافظ) ٤٠ سنة ،
و (فؤاد عبد المجيد) ٤٠ سنة ،
و (ابراهيم سلامة) ٥٠ سنة .

● اكتسب الحاج (كامل) أصول الصنعة
بالصبر والمثابرة الى أن أصبح ممن يتميزون
بالدقة والمهارة فى عمل كساوى الكعبة الشريفة
التي عملت وزركشت بالدار مع قدوم كل عام .

ذات يوم من عام ١٩٧٤ أراد أن يؤدى فريضة
الحج ، فذهب الى الأراضى الحجازية لتأدية
الفريضة على نفقة رئاسة الجمهورية . وأثناء
طوافه ببیت الله الحرام لم ينس مهنته فى عمل
زركشة كسوة الكعبة الشريفة ، فقد لاحظ أن
الكسوة الشريفة التى قامت بصنعها الملكة

أربع سنوات درب فيها ١١ صبيا ، ولكن لم يستمروا في هذه المهنة لعدم امكانية تعيينهم عمال زركشة بوزارة الأوقاف ١٠٠ !

وعلى الرغم من ذلك ، وبرغم ضياع حملة هذا التراث الاسلامي العريق ، فإن الحاج (كامل محمد حسن أمين ندا) لم يفقد كل الأمل ، وييث حاليا أسرار مهنته لحفيده الصغير (كامل حسن محمد حسن أمين ندا) ذى السنوات العشر ، وهو الطالب المتفوق والأول على مدرسته الابتدائية ، لعل هذا الفن تظل جذوته متقدمة ، ولا ينطفئ له مشعل مضي أبدا .

احتفاليات المحمل المصري

لايستطيع أى باحث فى الفولكلور أن يفصل بين كسوة الكعبة الشريفة وذلك الموكب الاحتفالى الذى كان يقام سنويا ، ايذانا بالحج ، تعبيرا عن المشاعر الجياشة التى يغلفها الشوق والحنين لزيارة بيت الله الحرام ، وكساء بيته المقدس أو العودة من تلك الزيارة بالغفران ، وهو ما كان يعرف باسم المحمل . لقد ذهب بعض المؤرخين الى أن المحمل يبتدىء تاريخه منذ عام ٦٤٥ هجرية ، وقالوا انه هو الهودج الذى ركبت فيه (شجر الدر) ملكة مصر فى حجها فى هذا العام ، وصار بعدها يسير سنويا أمام قافلة الحاج وليس فيه أحد ، لأن مكان الملوك لايجلس فيه غيرهم (٣٩) .

وحدد آخرون بداية أخسرى للمحمل غير ما سلف ، فقد قيل أن أميرة أرادت أن تحج ، فأعدت لها محفة فخمة لتنقلها الى بلاد الحجاز ، فرأى السلطان المملوكى (الظاهر بيبرس) أن يرسل محفة مماثلة الى مكة كل عام فى موسم الحج (٤٠) .

وقد جاء فى كتاب (الكنز المدفون) للسيوطي : « ان أول من أحدث المحامل فى طريق مكة هو (الحجاج بن يوسف الثقفى) . وذكر صاحب (درر الفرائد) : « ان المحامل التى اعتادت أن ترد من الأقاليم الى الحجاز أربعة : العراقى والمصرى والشامى واليمنى .

العربية السعودية بها أخطاء فنية لا ترضيه كاسطى متمرس فى مهنته ، فعلى حد تعبيره لاحظ أن (الشغل راكب فوق بعضه) بحيث تبدو الآيات غير مصفوفة كما كانت أصول الحرفة تقتضيها . ولم يملك شيئا وقتها سوى أن يعود الى مصر بعد أن أدى فريضة الحج ، ويلوذ بالصمت .

فى مصر أخذ الحاج (كامل) يفكر فى كيفية تصحيح هذا الخطأ الفنى ، فتقدم لأداء العمرة على نفقته الخاصة ، وسافر الى الأراضى الحجازية، وهناك قابل المسئولين عن دار الكسوة السعودية، وشرح لهم وجهة نظره ، ولم يقف الأمر عند حدود النقد ، بل أراهم بعض نماذج من شغل الكسوة التى كان قد اصطحبها معه ويحتفظ بها ، وأراهم كذلك بعض نماذج من لوحاته الفنية التى كان قد اشتغلها بخيوط المخيش الذهبية والفضية ، وجلس الحاج (كامل) قبال كبار الفنانين السعوديين يسألونه ويوجب مرارا وتكرارا ، ثم قرروا فى النهاية التعاقد معه نظير مبلغ ٢٥٠٠ ريال سعودى شهريا ، وتسلم الحاج (كامل محمد حسن أمين ندا) العمل هناك ليعلم ٤٠ فردا سعوديا أصول المهنة بيديه ، ثم شارك بيديه فى عمل كسوتين للكعبة الشريفة فى دار الكسوة الشريفة بالسعودية فى عامى ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ ، وهما العامان اللذان عمل فيهما هناك .

● عمل الحاج (كامل) وهو فى السعودية لوحات « يا حى يا قيوم » التى توضع فى أركان كسوة الكعبة الشريفة ، وكذلك لفظ الجلالة ، وكان يبيع للتجار ولعمال دار الكسوة السعودية أنفسهم نتاج عمل يديه ، وكان ربحه من هذا النتاج وفيرا ، وصدق معه نصيح والده له بأن العمل فى زركشة الكسوة الشريفة بركة لاتعدلها أية أشياء أخرى حينما كان فى بداية حياته العملية .

لم يتعلم أحد من أولاد الحاج (كامل) مهنته لصعوبتها ، وحدث أن عين فى معهد طره الصناعى سنة ١٩٧٠ لتدريب مجموعة من الصبية على عمل زركشة الكسوة ، واستمر

وحج في بعض السنين الحلبيون بمحمل ، وحج آخرون بمحمل في سنين مختلفة ، (٤١) .

وقد ذكر الرحالة العربي (ابن بطوطة) في رحلاته تحت عنوان (ذكر يوم المحمل بمصر) فقال عنه : « وهو يوم دوران المحمل ، يوم مشهود . وكيفية ترتيبهم فيه انه يركب فيه القضاة الأربعة ، ووكيل بيت المال ، والمحتسب ، ويركب معهم أعلام الفقهاء ، وأمناء الرؤساء ، وأرباب الدولة ، ويقصدون جميعا باب القلعة دار الملك (الناصر) ، فيخرج اليهم المحمل على جمل ، وأمامه الأمير المعين لسفر الحجاز في تلك السنة ، ومعه عسكره ، والسقاة على جمالهم . ويجتمع لذلك أصناف الناس من رجال ونساء ، ثم يطوفون بالمحمل بمدينة القاهرة ، ومصر ، والحدادة يحدون أمامهم . ويكون ذلك في رجب . فعند ذلك تهيج الغرامات ، وتنبعث الأشواق ، وتتحرك البواعث ، ويلقى الله تعالى العزيمة على الحج في قلب من يشاء من عباده ، فيأخذون في التأهب لذلك والاستعداد ، (٤٢) .

والمحمل المصري وصفه (ادوارد ولیم لين) في الربع الأول للقرن التاسع عشر فقال عنه : « هو إطار مربع من الخشب ، هرمي القمة ، له ستر من الديباج الأسود ، عليه كتابة وزخارف مطرزة تطريزا فاخرا بالذهب ، على أرضية من الحرير الأخضر أو الأحمر في بعض الأجزاء ، ويحده هدية حريرية ، وشراريب يعلوها كرات فضية . وزخرفة الستر لا تكون دائما على النموذج نفسه . غير أنني لاحظت أن كل ستر رأيت به يحمل في قسمه الأعلى من الصدر ، منظرًا لمسجد مكة [يقصد الكعبة المشرفة] مطرزا بالذهب ، ويعلوه طغراء السلطان . والمحمل لا يحوى شيئًا ، غير أن هناك مصحفين صغيرين ، أحدهما قرطاس ملفوف ، والآخر كتاب عادي داخل صندوقين من الفضة المذهبة ، يعلقان خارج المحمل في القمة ، وتكون الكرات الخمس وأهلتها التي تزين المحمل من الفضة المذهبة . ويحمل المحمل على جمل طويل جميل » (٤٣) .

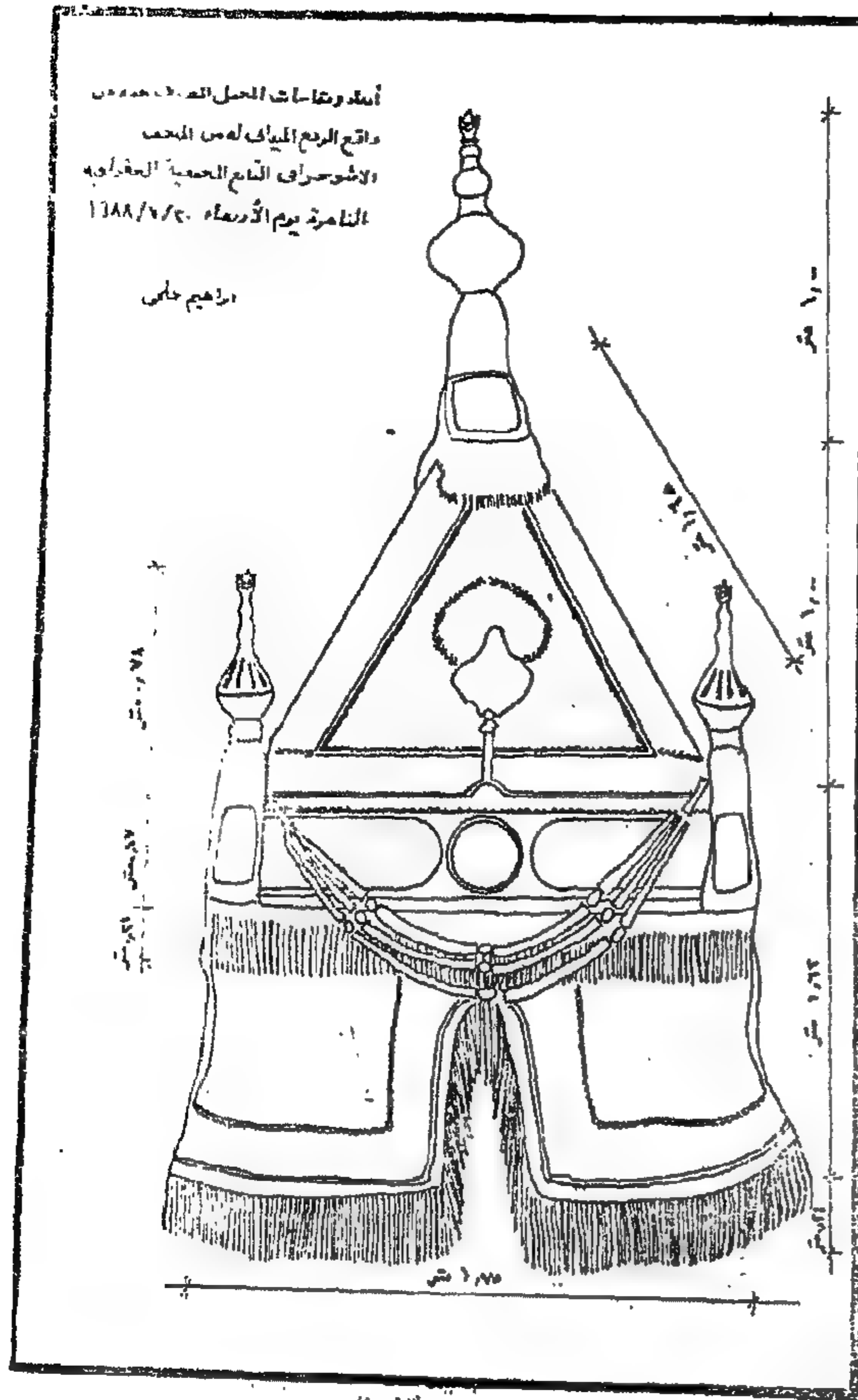
وإذا كان هكذا استطاع المستشرق الانجليزى (ادوارد ولیم لين) أن يصف المحمل المصرى ، وهو في الربع الأول من القرن التاسع عشر ، فكيف يكون وصف المحمل اذا رأيناه بأنفسنا بوصفناه نحن المصريون ، ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين ؟

الحقيقة انه من خلال المشاهدة والفحص المتمهل للمحمل الموجود الآن بالمتحف الاثنوجرافى التابع للجمعية الجغرافية بالقاهرة نستطيع أن نصفه على النحو الآتى : [أنظر شكل رقم (١)] هو هيكل خشبي مجوف ، يتشكل عن طريق عوارض أفقية ورأسية ومائلة ، سمك كل منها ١٠ سنتيمترات ، وهذا الهيكل الخشبي يتكون من جزئين رئيسيين : الجزء الأول وهو السفلى منه منشورى الشكل طوله ١٧٥ متر وعرضه ١٣٠ متر ، وارتفاعه ١٦٢ متر ، والجزء الآخر العلوى عبارة عن هرم ارتفاعه ١٩٥ متر ، وقاعدته مستطيلة الشكل طولها ١٧٥ متر ، وعرضها ١٣٠ متر .

ويكسو الجزئين المنشورى والهرمى معا ستر من الحرير ، ضاعت الآن معالم لونه ، وان كان يبدو أخضر اللون ، وهو مشغول ومزركش بطريقة الصرمة بخيوط المخيش الفضية ، والتي تشغل معظم مساحة هذا الستر الحريري ، حتى تكاد هذه الزركشة أن تغطي على قماشه جميعه .

بأعلا الجزء الأول ، وهو المنشورى توجد كتابات قرآنية بالخط الثلث داخل إطار سمكه سبعة وعشرين سنتيمترا ، وهذه الكتابات القرآنية تحيط بالمحمل من جوانبه الأربع على النحو الآتى :

١ - الواجهة الأمامية مكتوب فيها : « بسم الله الرحمن الرحيم الله لا اله الا هو » ، ثم دائرة مشغولة بالمخيش الفضى قطرها الخارجى ٢٣ر٥٠ سنتيمترا ، وقطرها الداخلى ١٩ر٠٠ سنتيمترا ، ومكتوب فى داخلها عبارة « الله ربى » بالمخيش الفضى ، ثم يلي ذلك بقية الآية الكريمة ، وهى عبارة « الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم » .



صورة رقم (١٣) شكل رقم (١) أبعاد ومقاسات
المحمل المصري منذ عام ١٩٣٠

الخامس عبارة « نصر من الله » ، والسطر
السادس عبارة « وفتح قريب وبشر المؤمنين » ،
والسطر السابع عبارة « يا محمد » ، والسطر
الثامن والأخير عبارة « سنة ١٢٩٢ » . وهذه
الكتابات آخذة سطورها الشكل الهرمي قمته
لفظ « يا الله » وقاعدته عبارة « وفتح قريب
وبشر المؤمنين » .

وفي ركن اللوحة النحاسية الأيسر عبارة
« لا شريك له » ، وهي مكتوبة من أعلا لأسفل ،
في وضع كتابة رأسى ، كما يتوازن معها في
الركن الأيمن عبارة « وحده » ، وهي مكتوبة من
أسفل إلى أعلى ، في وضع كتابة رأسى أيضا ،
ولكن على عكس العبارة الأولى . ويحيط بالمحمل

٢ - في الجانب الأيمن مكتوب : « له ما في
السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده
إلا بإذنه » .

٣ - في الواجهة الخلفية مكتوب :
« يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون » ،
ثم دائرة مشغولة بالمخيش الفضى بنفس مقاسات
الدائرة التي في الواجهة الأمامية ، غير أنها
مكتوب في داخلها عبارة « محمد نبي » ، ثم بقية
الآية الكريمة ، وهي عبارة « بشيء من علمه
إلا بما شاء وسع كرسيه » .

٤ - وفي الجانب الأيسر مكتوب : « السموات
والأرض ولا يوده حفظهما وهو العلى العظيم » .

أما في الواجهة الأمامية الهرمية العلوية
فتوجد عبارتان : الأولى : « عمل هذا الستر
للمحمل الشريف مولانا السلطان » ، وهذه
العبارة في شكل شبه نصف بيضاوى قوسه
لأعلا ، والعبارة الثانية بخط ذى حجم أكبر داخل
شكل بيضاوى ، وهي عبارة « فؤاد الأول »
وتحتها في نفس الشكل البيضاوى مكتوب « ١٣٣٦ » .

وهذا التاريخ الهجرى يوافق عام ١٩١٦ ،
وهو بالطبع ليس تاريخ صنع المحمل ، وإنما هو
تاريخ تجديد الكتابة على ستر المحمل نفسه .
أما تاريخ صنع هذا المحمل فالمرجح أن يكون
عام ١٢٩٢ هجرية الموافق عام ١٨٧٥ ميلادية ،
في عصر الخديو اسماعيل ، وهو التاريخ المكتوب
على القطعة النحاسية ، والتي تتوسط الجزء
العلوى الهرمى من المحمل ، وربما قد يكون
تاريخ الصنع قبل هذا التاريخ ، حيث أن هذا
التاريخ هو أقدم تاريخ على المحمل ، وهذه القطعة
النحاسية سهلة الرفع والتبديل والتغيير ، وربما
تكون قد استبدلت ضمن التغيرات الكثيرة التي
ألمت به ضمن أعمال صيانة المحمل ، والتي
كانت تتم تباعا (٤٤) .

وفي هذه القطعة النحاسية توجد كتابات في
ثمانية أسطر . السطر الأول مكتوب فيه عبارة
« يا الله » ، والسطر الثانى عبارة « ما شاء الله » ،
والسطر الثالث عبارة « لا اله الا الله » ، والسطر
الرابع عبارة « محمد رسول الله » ، والسطر

والخلف بكسوتين تحملان نفس العبارات السابقة
فى كل منهما .

ويتذيل المحمل شراريب على امتداد محيطه
السفلى بارتفاع ٢١ سنتيمترا مصنوعة من خيوط
القصب الأصفر اللون ، كما تتذيل شريط
الكتابات القرآنية كذلك بنفس الارتفاع .

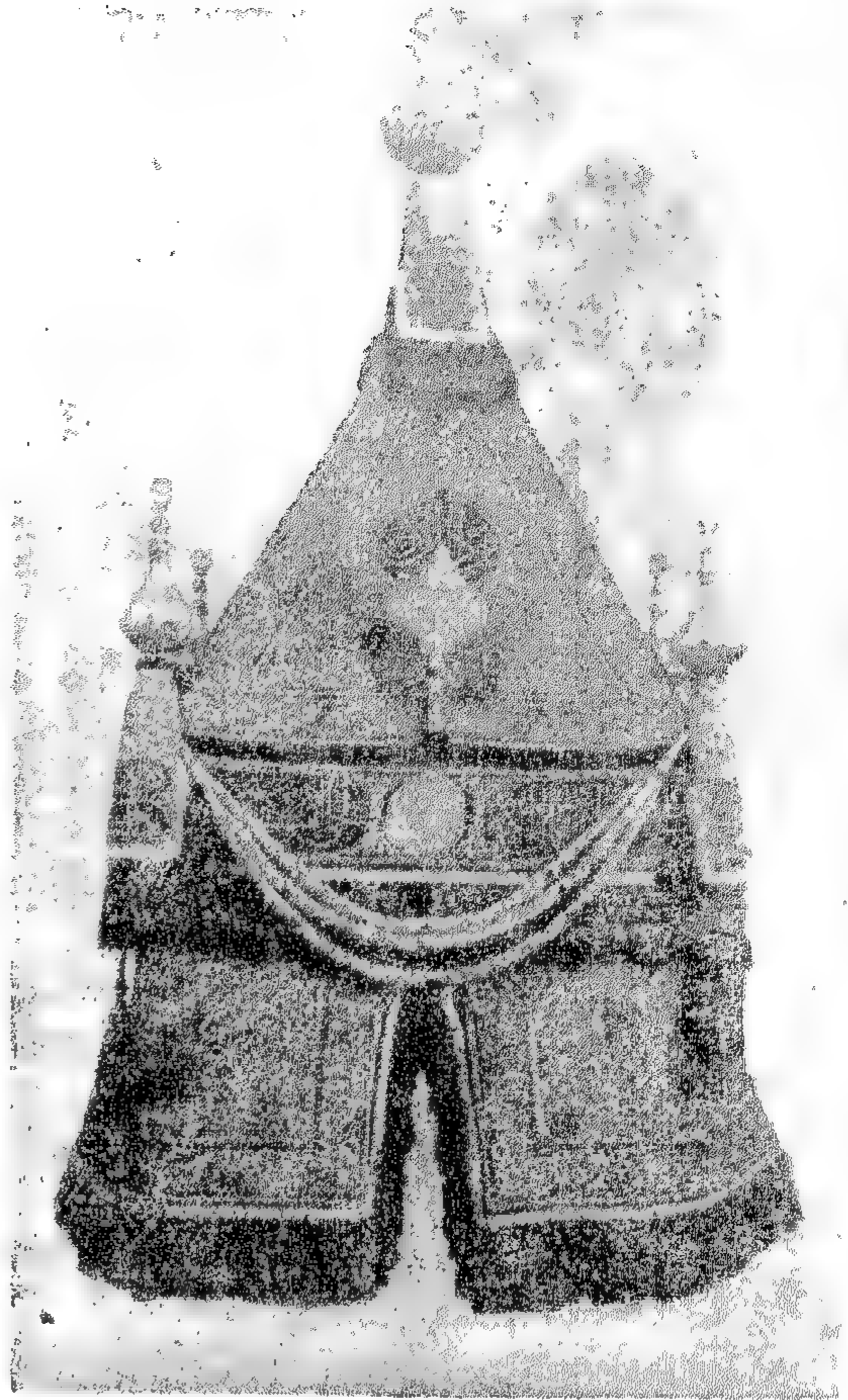
ويوجد كنار أصفر اللون بسمك ٣ سنتيمترات
تحت الحزام المكتوب بالمخيش بآية الكرسي ،
وهذا الكنار يحيط بستر الجزء السفلى من كسوة
المحمل بنفس السمك [أنظر صورة رقم (١٣)] .

وقد لاحظنا أن مقود الجمل مشغول كذلك
بالمخيش الفضى بنفس زركشة كسوة المحمل ،
ومن نفس القماش . كما لاحظنا أن جميع البطانة
الداخلية لكسوة المحمل من الحرير ذى اللون
الأصفر . أما بطانة كسوة القوائم الرأسية فهي
من الحرير الأحمر اللون . [انظر صورة رقم (١٤)]

وقد بحثنا أثناء الفحص للمحمل عن منظر
مسجد مكة الذى وصفه (ادوارد وليم لين)
على كل ستر له فلم نجده ، والمرجح أن يكون
القصد هو تشبيه الكتابة بآية الكرسي على كسوة
المحمل بتلك الزركشة التى توجد على أحزمة
ستائر كسوة الكعبة الشريفة ، لكن دقة التعبير
قد خانت (ادوارد وليم لين) .

وإذا كان المحمل المصرى قد ازدهر ابان فترة
الحكم المملوكى على يد سلاطينهم وملوكهم ، فقد
شهدت بعض فترات التاريخ من المظاهر
الاحتفالية ما خرج به عن سمته ووقاره الدينى
المعهود ، فكان معبرا تماما التعبير عن روح عصره .
من ذلك ما ذكره (ابن ايناس) من اصطحاب
السلطان (الأشرف شعبان بن قلاون) فى محمله
فى شهر شوال سنة ٧٧٨ هجرية « لجماعة من
أرباب الملاحى ، والمخايلين من صناع خيال الظل ،
ومغاني العرب ، وأشجع أنه حمل معه نبيذ
غزاوى فى قطار ميز ، فقال الناس : الذى يقصد
أن يحج الى بيت الله تعالى يصحب معه
ذلك ! » (٤٥) .

كان احتفال المسالك بالمحمل من نوع
خاص . قال عن هذا الاحتفال (محمد قنديل



صورة رقم (١٤) المحمل المصرى عام ١٩٣٠ .

أربعة قوائم خشبية ، مركب عليها أربعة أشكال
مخروطية من مادة النحاس ، يعتلى كل منها هلال
بداخله نجمة خماسية نحاسية ، ومحيط هذا
الشكل المخروطى عند أكبر قطر لقاعدته
٢٨ سنتيمترا ، وارتفاع هذا القائم ٧٨ سنتيمترا
كما يعلو قمة الشكل الهرمى شكل مخروطى
آخر ، ولكنه أكبر من حيث الحجم من الأشكال
المخروطية الأربع بارتفاع يبلغ حوالى مترا .
والقوائم النحاسية الركنية الأربع يتذيلها أربع
كسوات مشغولة بخيوط المخيش الفضية بارتفاع
٥٥ سنتيمترا وعرض ٢٥ سنتيمترا ، ومكتوب
فى سطرين منها عبارتى « لا اله الا الله » ، وذلك
فى السطر العلوى ، أما فى السطر السفلى فنجد
عبارة « محمد رسول الله » . وبفس هذه
الكسوة تكسى الجزء الهرمى من أعلاه من الامام

البقي (: « كان يخرج الصنائع على عربانهم ، ويؤدون حرفهم على هذه العربات ، وفي مقدمة الموكب الرسمي الذي كان يهتم به الجند . فكانوا يرتدون أفخر ملابسهم وزينتهم ويحملون آلاتهم العربية ، وكانهم في استعراض عسكري . . كان يتقدم ركب المحمل جماعة الممثلين الهزليين الذين عرفوا باسم أصحاب المسامر . . كان هؤلاء الممثلون يخرجون في احتفالات المحمل كما كانوا يظهرون وهم يؤدون أدوارهم التمثيلية أمام الناس ، وكان يسير معهم المصارعون وما يسمى الآن بالبلياتشو الذي نعرفه في السيرك ، ومن هؤلاء من كان يسير على أرجل خشبية قد ترتفع الى ثلاثة أمتار تقريبا ، ويسدل عليهم معطف طويل يغطي هذه الأرجل الخشبية ، ويلطخ وجهه بالمساحيق ، فكان منظره يثير ضحك الناس حتى أطلقوا على أمثال هؤلاء اسم (عفاريت المحمل) » (٤٦) .

لقد تغيرت تلك الاحتفالات ، وتطورت كثيرا تلك العروض الشعبية التي كانت تصاحب رحلة المحمل الى ومن الأراضي المقدسة . . وإذا كانت تلك الاحتفالات والعروض الشعبية قد شابتها شوائب العصر المملوكي ، من لهو واستمتاع حسي ابن عصره المنحدر والذابل ، فان العروض الشعبية التي واكبت المحمل المصري منذ بداية هذا القرن قد أخذت لها مسحة صوفية ظاهرة ، بعد أن ولى زمان اختلطت فيه الأمور .

وسنضرب مثلا بالاحتفال بأمر الحج وأمين الصرة التي كانت تحوى مال الصدقة قبل سفر المحمل .

كان هذا الحفل الشعبي يسمى باسم (العراضة) ، ولعل الاسم قد ولد من وحى تلك المظاهر والعروض الشعبية التي كانت تقدم للناس وتصاحب فرحه واحتفاء الناس بموكب المحمل ورحلة الحج . كان أمير الحج يعين يوم الاحتفال بسفر المحمل . وجرت العادة أنه بعد تعيين أمير الحج وأمين الصرة تحتفل طوائف الضوئية ، والعكامة ، والفراشين ، والسقائين ، وتحضر كل طائفة ومعها رئيسها الى منزل أمير الحج ، ثم الى منزل أمين الصرة ، ومن ثم يقام الاحتفال (٤٧) .

وطائفة الضوئية : هم الذين يضيئون الطريق أثناء السفر في الليالي المظلمة بنشعالهم الخشب في مشاعل يحملونها أمام الركب وعلى جانبيه ، ويسير رئيسهم دائما مرافقا لأمير الحج ، ويلقب باسم (ضوى) باشا ، وعددهم سبعة ، وتقوم طائفة الضوئية بحفلهم بأن يحضر رئيسهم لابسا « بنشا » وخلفه رجال حاملين المشاعل ، مكسوة رؤوسها بأغطية ملونة ، ويبتدون بمدائح نبوية ، وعقب ذلك يسقون شرابا حلوا ، ويعطى رئيسهم « شالا » كشميريا يتقلده فورا ، ثم ينصرفون .

والعكامة : وهم أفراد طائفة ، وظيفتهم وضع الأحمال على الجمال وقيادتها ، والمحافظة عليها ، وانزالها . ويحضرون الى منزل أمير الحج ، ومعهم رئيسهم لابسا « بنشا » ، ومعهم تختروان محمول على جملين بالهيئة التي يكون عليه حال السفر ، وتتقدمهم الطبول والزمور ، ويسقون الشراب الحلو ، ويقلد رئيسهم « شالا » كشميريا وينصرفون .

والفراشين : وهم وظيفتهم نصب الخيام وطبها ، ويتقدمون الركب مع بعض الحرس قبل وصوله الى أية محطة بوقت كاف ، ويقومون له الخيام ، والسقاؤون يملئون القرب ويضعونها في الخيام ، حتى اذا وصل الركب وجدت الخيام مقامة والمياه فيها داخل القرب .

ويكون حفل الفراشين بأن يحضروا ومعهم رئيسهم لابسا « بنشا » ، وأمامه الطبول والزمور وجمالان محملان خياما كحالهم وقت السفر ، فيسقون الشراب الحلو ، ويقلد أمير الحج رئيسهم « شالا » كشميريا ، وينصرفون . ويحتفل السقاؤون عندما يحضر كل واحد منهم ، وهو يحمل قربة منفوخة ، ويرقصون بها على قرع الطبول ونغم المزمار ، ومعهم جمالان محملان قريبا مملوءة بالماء ، وفوق القربة قمع من النحاس يوضع في فم القربة ، ويسكب فيه الماء للثما ، وجمل ثالث على ظهره سعفان نخل محزومة من أسفلها تمثل نخلة صغيرة . وقاعدة النخلة وظهر الجمل مزينان بالشيلاان الكشميرية والأنسجة القטיפية المشغولة بالقصب والترتر .

وفي الحفل يسقون الشراب الحلو ، ويقلد

أمير الحج رئيسهم « شالا » كشميريا ، ثم
ينصرفون .

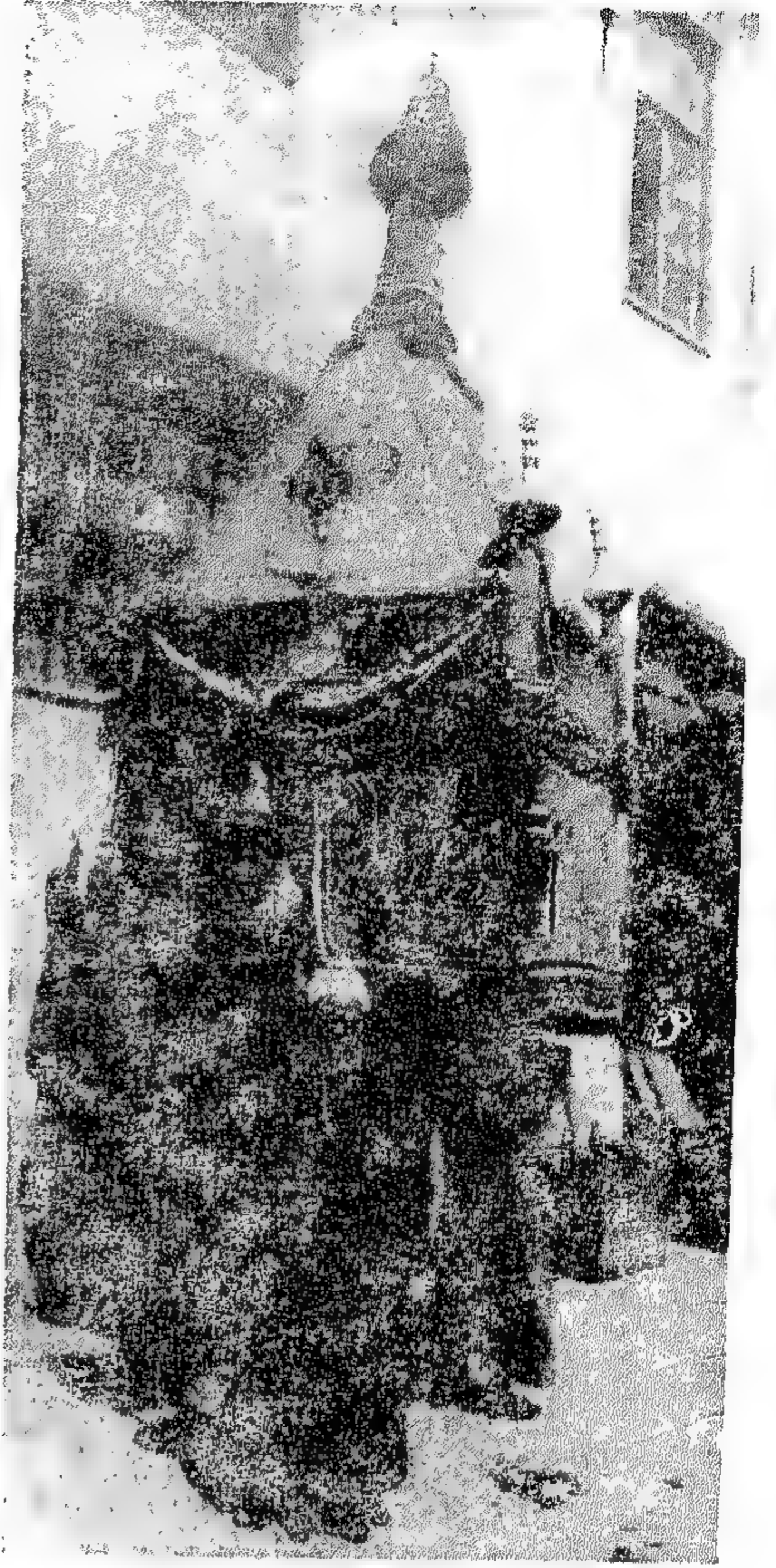
وهؤلاء الرؤساء الأربعة يلبسون « البنشيات »
والشيلان الكشميرية المهداة اليهم من أمير الحج
في كل حفلة تعمل أثناء تنقلات موكب المحمل
المصري في القاهرة ، والسويس وجدة ومكة ومنى
ويتبع المدينة .

موكب المحمل : [انظر الصور رقم (١٥) ، (١٦) ،
(١٧) ، (١٨)]

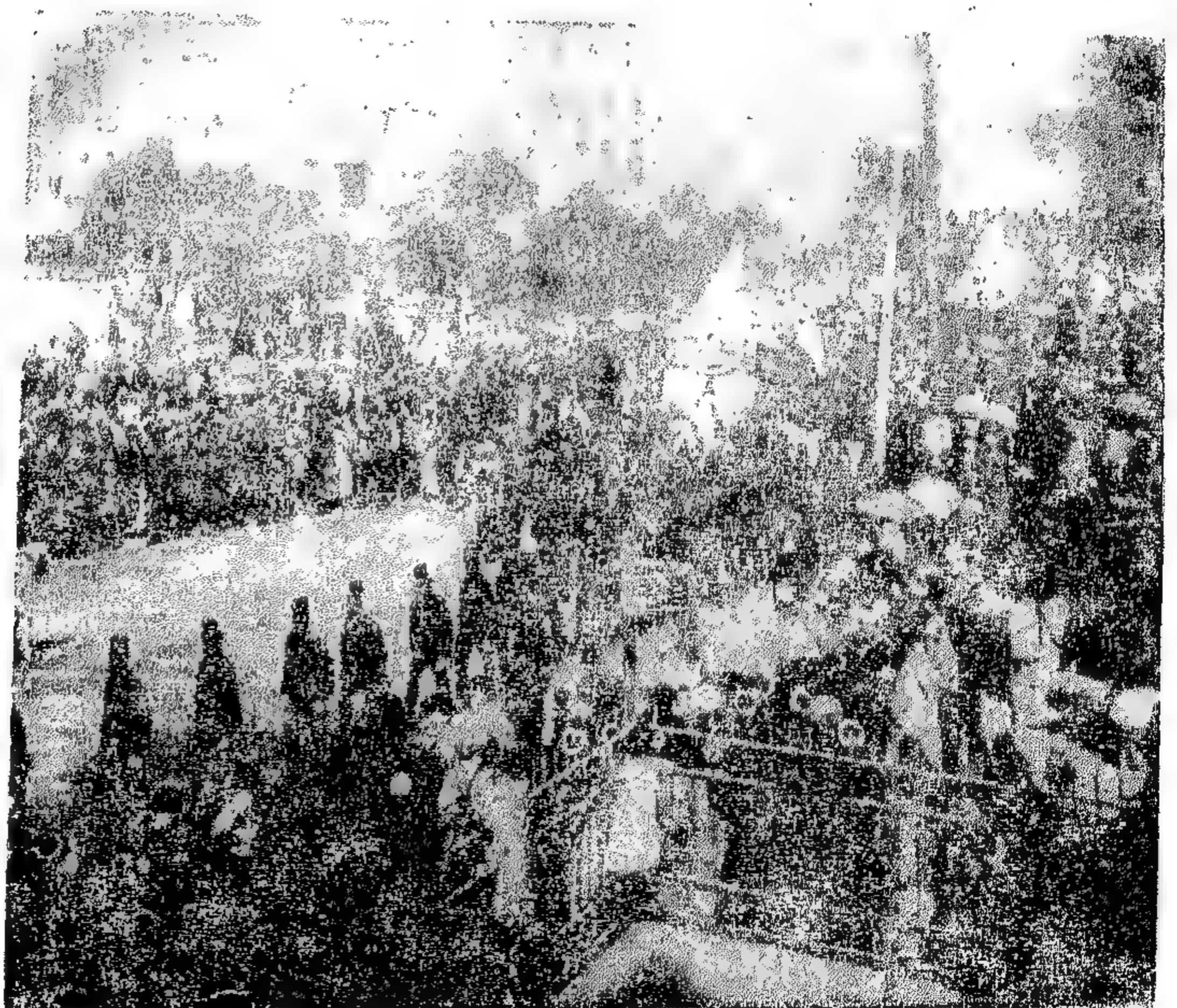
أن أدق وصف لموكب المحمل المصري يعبر عنه
في جملة واحدة فقط هو وصف الرحالة الفرنسي
(جيراردى نرفال) ، وهو على مشارف القرن
الثامن عشر . قال هذا الرحالة حينما شهد
موكب المحمل المصري عند باب الفتوح بالقاهرة :
« كان المشهد يشبه أمة تسير وتأتى لتذوب في
شعب كبير » (٤٨) .

ولقد كانت عبارة الرحالة الفرنسي بالفعل
صادقة تمام الصديق ، وإن جاءت رؤيته رؤية
سائح مندهش أخذ جلال المشهد منه لبه وعقله !

وهناك العديد من الرحالة الذين اهتموا وعنوا
بأمر المحمل المصري ، فوصفوه في كتبهم
ومذكراتهم الخاصة وصفا مختلف من عين لأخرى .
نذكر منهم مثلاً (ادوارد ولیم لين) ، و (جيراردى
نرفال) ، و (لوسى دى جوردون) ، و (محمد



صورة رقم (١٥) المحمل المصري يتأهب للخروج من دار
كسوة الكعبة الشريفة بالخرنقش بالقاهرة عام ١٩٣٠
ميلادية .



صورة رقم (١٦) المحمل المصري
في طريقه الى مصطبة المحمل بميدان
صلاح الدين بالقاهرة ، مارا من أمام
مسجد الجمهورية وجامع الرفاعي
بالقاهرة عام ١٩٠٩ ميلادية .

ليبيب البتانونى) ، و (ابراهيم رفعت باشا) ، وهذا الأخير استطاع بحسب فى الفولكلور مرهف أن يصف موكب المحمل المصرى وصفا دقيقا وهاما ، ساعده على ذلك أنه كان أمير البعثة للحج المصرى فى أعوام (١٣٢٠ - ١٩٠٣) ، و (١٣٢١ - ١٩٠٤) و (١٣٢٥ - ١٩٠٨) ، وشغل منصب قومندان حرس المحمل عام ١٣١٨ - ١٩٠١) . قال (ابراهيم رفعت باشا) فى وصفه احتفال المحمل المصرى : « فى يوم ٢٧ شوال سنة ١٣١٨ هجرية (١٦ فبراير ١٩٠١) احتفل فى القاهرة بكسوة الكعبة المشرفة بالطريقة الآتية :

فى يوم ٢٦ شوال أتى بالمحمل من مقره بوزارة المالية ، ونقل داخل صناديق على عجلة الى (وكالة الست) بالجمالية حسب المعتاد من قديم ، ونقل جزء من كسوة الكعبة مع أحزماتها الحريرية المزركشة بالقصب من مصنعها بالخرنفش الى المصطبة بميدان صلاح الدين المعروف بميدان القلعة أو ميدان محمد على (٤٩) . وفى عصر هذا اليوم احتفل رسميا بنقل كسوة مقام الخليل ابراهيم - عليه السلام - والجزء الباقي من كسوة الكعبة من مصنعها بالخرنفش الى ميدان صلاح الدين السابق ، وكان نقل الكسوة على أكتاف

الجمالين ، يحيط بها رجال الشرطة ، ويتقدمها قسم من الجيش ما بين راجل وراكب معهم الموسيكا تصدح بالأنغام المطربة ، ويصحبه أرباب الزمار البلدى المعينون للسفر بصحبة المحمل ، وكذلك تقدم الكسوة مدير مصنعها - مأمور الكسوة - ممتطيا جواده مرتديا لباسه الرسمى - بذلة التشريفية الكبرى - وعلى يديه ميسوطتين كيس مفتاح الكعبة . ويتلو كسوة مقام الخليل ابراهيم محمولة على الأكتاف أيضا ، وسار الموكب بهذا النظام من المصنع الى سبيل (كتخدا) ، حيث التقى به المحمل بكسوته الخضراء المعتادة آتيا من (وكالة الست) بالجمالية على ظهر جمل ، فسار وراء كسوة المقام ، وسار الموكب كله الى النحاسين ، فالغورية ، فباب زويلة (بوابة المتولى) ، فالدرب الأحمر ، فالتبانة ، فالبحر ، فميدان صلاح الدين ، حيث أقيم هناك الاحتفال ، فوضع المحمل مع الكسوة فى المحل المقابل لردهة (صالة) الاستقبال حتى الصباح ، ووضعت كسوة المقام وسط الردهة المذكورة التى زينت جدرانها بقطع من كسوة الكعبة وأحزماتها القصبية وكيس مفتاح الكعبة وستارة بابها وباب التوبة ، ووضع حول كسوة المقام أربع مائلات (شمعدانات) من



صورة رقم (١٧) مصطبة المحمل بميدان صلاح الدين بالقلعة ومراسم الاحتفال بتوديع المحمل عام ١٩٠٩ ميلادية .

الفضة حضرت من جامع القلعة ، ووضع بحجرة المحافظ التي بالجهة الغربية من ردهة الاستقبال أربع قطع يقال لها (كراشييات) زينت بها جدر الحجرة ، وقد أحييت المحافظة الليلة المعقبة لهذا اليوم بتلاوة آي القرآن الكريم ، وانشاد المنشدين في مكان شرقي مكان الاحتفال ، ودعت العلماء والكبراء والأعيان لمشاركتها في احياء الليلة ، ومنهم من دعت لتناول طعام العشاء قبل الغروب ، ومنهم من دعى للأحياء بعد صلاة العشاء فحسب ، كما أنها دعت مشايخ الطرق من الرفاعية ، والسعدية ، والأحمدية ، والإبراهيمية ، والبيومية ، والقادرية ، والشاذلية للسير أمام المحمل والكسوتين ، وللمشاركة في احياء هذه الليلة التي أنفق فيها مائة جنييه مصرى ، واستمرت الحفلة الى ما بعد نصف الليل ، حيث جمعت قطع الكسوة التي في الردهة وفي حجرة المحافظ مع كسوة المقام ، ووضع كل ذلك مع المحمل في المكان المقابل لردهة الاستقبال . وفي صباح هذه الليلة احتفل بالكسوة والمحمل احتفالا فخما في ميدان صلاح الدين حضره سمو الحديو والوزراء والعلماء والأعيان ، وأطلق للحديو ساعة حضوره واحد وعشرون مدفعا ، وصدحت الموسيقى بسلامه ثلاثا ، أعقبها الضباط والعساكر والحضور في كل مرة بالهتاف لسموه (أفند مزجوق يشا) - يعيش أفندينا طويلا - وكان الحديو والحضور قليلا في بهو (صالة) الاستقبال مشاهدا دورات المحمل السبع المعتادة في الفناء الواسع الذي أمام البهو ، وكان يقود جمل المحمل مدير مصنع الكسوة الذي قدم المقود الى سمو الحديو ، فقبله ، ونارله قاضي القضاة فقبله أيضا مع بعض الحضور ، ثم أعاده الى المأمور الذي ينتظر بالمحمل قبالة الجامع المعروف (بالمحمودية) بالميدان ريثما يتم استعراض الكسوة ، ثم عرضت الكسوة يحملها الخفراء على سموه ، وقد وقف خارج الردهة مع الوزراء والحضور ، والخفراء يمرون بها من أمامهم حتى اذا ما انتهت استعرض الجيش ، ثم أطلق واحد وعشرون مدفعا أيذانا بانتهاء الحفلة . وانصرف الحديو والحضور ، ثم سير بالكسوتين والمحمل الى مسجد الحسين - رضى الله عنه - يصحبها رجال الجيش والشرطة وأرباب الطرق وفي المسجد استقبل الكسوتين

أمير الحج وأمين الصرة ، وكانا قد سبقا الناس الى المسجد ، وهنالك ضمت بالحياطة قطع الكسوة بعضها الى بعض ، ثم نقلت الى العباسية مع كسوة المقام في صناديقها المعدة لها استعدادا للسفر بهما الى الحجاز بعد . أما المحمل فسير به من المسجد الحسيني الى مصنع الكسوة بالحرفش ، وبقي هناك الى صبيحة يوم الاحتفال بخروج المحمل الى الأقطار الحجازية ، ففي صبيحة هذا اليوم احتفل بنقله من المصنع الى ميدان صلاح الدين ، ولكن من طريق سوق السلاح ، وفي ضحوة ذلك اليوم ١٣ ذى القعدة سنة ١٣١٨ هـ (٤ مارس سنة ١٩٠١) عمل احتفال بالميدان المذكور كالاحتفال السابق ، وسلم فيه (عبد الله فائق بك) مدير مصنع الكسوة زمام المحمل الى سمو الحديو وسموه سلمه لأمير الحج ، حيث قاده محفوا برجال الشرطة والجيش وأرباب الطرق الى العباسية ليسافر من هناك الى السويس فمكة مع الكسوتين والروائح العطرية والخرق الجديدة التي تغسل بها الكعبة ، (٥٠) .

الأغاني الشعبية في موكب المحمل المصري :

وصف الأستاذ (محمد فهمى عبد اللطيف) نوعا من الغناء والمناجى والأهازيج التي كان يتغنى بها المنشدون ، وتترنم بها الجماعات من الرجال والسيدات في أيام (طلعة المحمل النبوى) ، وتوديع كسوة الكعبة الشريفة ، والمسافرين الى حج بيت الله الحرام ، وزيارة الروضة والمقام .

قال : « كان توديع الكسوة يتم في حفل حافل يتبارى فيه كبار المطربين والمنشدين في انشاد المناجى النبوية ، وكان فارس الميدان في هذا المرحوم الشيخ (يوسف المنيلوى) ، ثم الشيخ (على محمود) من بعده ، وكذلك يوم طلعة المحمل ، لقد كان يوما مشهودا تتعطل فيه الأعمال في المصالح والدواوين ، ويحتشد له الناس جماعات من كل صوب في زحام أشبه بالحشر للتبرك برؤية المحمل الشريف وهو يخترق شوارع القاهرة في موكبه الحافل بالموسيقى والأناشيد وضرب النقاير . وكان للحج أغنية شعبية مشهورة ترددها السيدات في

الحج بالترتيب ، وزيارة النبي والاعتاب ، وكان من العادة أن تبدأ سيدتان الغناء معا بكلمة : (يا هنا الى انوعد) ، فتزد الجماعة بصوت محدود : (يا هناه ٠٠ يا هنا الى انوعد) ، وهكذا يجرى التردد في آخر كل مقطع من مقاطع الأغنية على النحو التالي : (٥١) .

أداء جماعي عذب الترانيم في وداع الحجاج ، وفي استقبالهم ، كما كانت ترددها السيدات المسافرات للحج وهن يقطعن الرحلة على ظهور الجمال من جدة الى مكة ، ومن مكة الى المدينة المنورة ، وهي أغنية تتحدث عن الطريق الى الحج ، وركوب الوابور ، والبحر ، وذكر شعائر

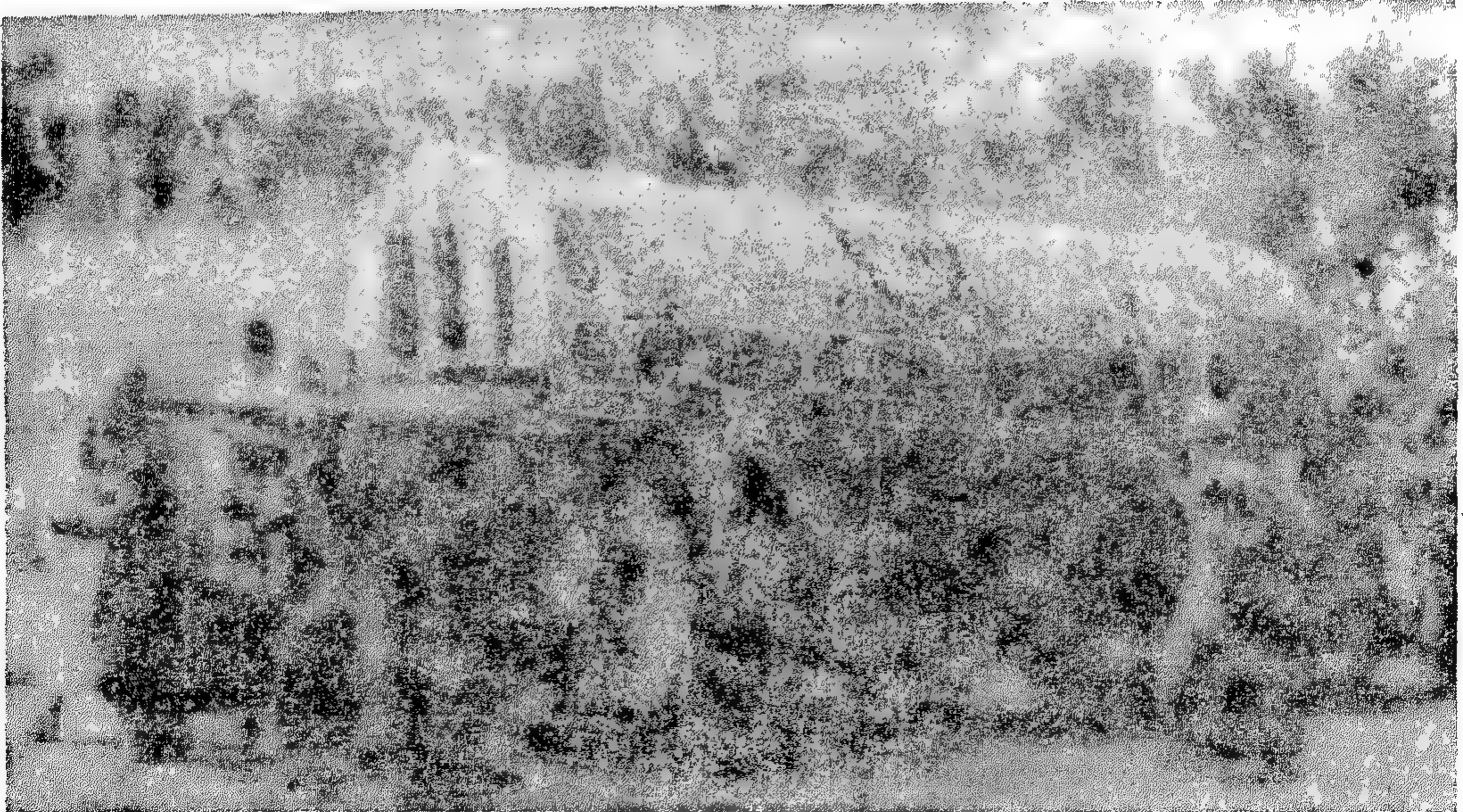
أنا أمدح محمد والحسن والحسين والقاسم أحمد
بلغ العاشقين يارب زيارة محمد ٠٠ مديح باشتياق أنا ما أمدح الا النبي
يا هنا الى انوعد ٠٠ يا هناه



يا ليلة ان برزوا وباتوا لبره وبات قلبي في حنين
ويطلب من الله يرجعوا سالمين بنصرة من الله
يا هنا الى انوعد ٠٠ يا هناه



وان جبت حبيبي يا بابور ، وان جبت حبيبي
لاكنسك وأرشك وبالشمع أقيدك



صورة رقم (١٨) الخفراء وبلوكات النظام يحملون كسوة الكعبة الشريفة عام ١٩١٥ ميلادية في حين تسور الرجال والنساء الأسوار للفرجة .

مروق بخوخه يا بحر يا بحر مروق بخوخه
لا يمسك عكار ولا ريج بدوخة تحت القلوع أبوشال وجوخة
فى رابغ نوى الاحرام ولبس احترامه [رابغ هى نقطة الاحرام لمن حاذى مدينة
(أبا) برا وبحرا]

يا يوم الهنا يوم خلوه يحل احرامه
يا هنا الى انوعد .. يا هناء



يا فرح قلبى يوم طلوع الجبل .. واخطيب على الجمل .. والمبلغ يرقى
يا فرح قلبى ساعة النقرة وفرحت عيونا ونزلنا بفرحة .. وفوتنا من بين العلمين
يا هنا الى انوعد .. يا هناء



كان القمر لا يبح .. يوم دخولنا منى ونصبنا الخيم ودبحنا الدبايح
وافتكرنا العيال .. وبقي الدمع سيال
وبعد ثلاث أيام حملنا مكة
وطفنا طواف الوداع وبرزنا
والجمال حملنا وعلى أبو ابراهيم سرنا
يا هنا الى انوعد .. يا هناء



وصلنا قبة المصطفى والاعتاب زمرد
حول مقام النبى قال الطواشى فين يا جماعة
زوروا النبى زوروا واطلبوا الشفاعة
يا هنا الى انوعد .. يا هناء



وهناك أغنية أخرى شعبية كانت تردد أثناء رحلة المعجل المصرى ، وهذه الأغنية
الشعبية كلماتها ونغماتها تأخذ طابع حذاء الابل فى الصحرَاء ، من حيث قصر
الجملة الغنائية المرددة ، والتي تتناسب وحركة اهتزاز راكب سفينة الصحرَاء ،
ومن حيث شجن اللحن نفسه ، وهذه الأغنية تقول : (٥٢) .

بعيدة بعيدة يا طريق (طريق) النبى
بعيدة بعيدة

بعيدة بعيدة .. وان عطانى ربي لأروحك سعيدة
ولا مال معايا خاطر أزور النبى ولا مال معايا
ولا مال معايا يا كريم يا حنون تحنن ياربى
بعيدة بنفسى يا طريق النبى بعيدة بنفسى
بعيدة بنفسى وان عطانى ربي لأروحك بزفة



صلوا على النبي وزيدوا صلاته
 دا كان يلاغى القمر محمد ويفهم لغاته
 يا نخل مكة يا طويل يا على
 والتمر منك دوا للمبالي
 يا بير زمزم سلبك حريري [السلب هو الخبل ، والمعنى انه لا توجد مشقة في
 نزول وصعود الدلو عند الشرب]
 والشربة منك دوا للعليل
 يا بير زمزم سلبك سلامة
 والشربة منك دوا للمسافر
 رايحه فين يا حاجة يامو شال قطيفة
 رايحه أزور النبي والكعبة الشريفة
 وادعيلي يا امه من فوق المنابر
 ودعيتلك يا بنى تيجي بالسلامة
 وصلتنى ليلة (ليلي) لحد المخاضة
 عودى يا ليلة لجيت لي رفاجه
 صلوا على النبي وزيدوا صلاته
 دا كان يلاغى القمر محمد ويفهم لغاته .

ان المتأمل في الأغاني الشعبية التي كانت تردد عند الحج ، وهو ما يسمى
 باسم (حنون الحجاج) سيلمح تشابها كبيرا بينها ، من حيث الوزن ، والقافية ،
 والحس الداخلي ، على الرغم من تلك المتغيرات الثقافية في المجتمع المصري ،
 مثلما حدث في وسائل الانتقال والسفر واستبدال (الجمل) كتعبير لفظي بتعبير
 (الوابور) ، وهو ما يعنى انتقال الحجاج وسفرهم باستخدام السكك الحديدية . من
 ذلك تلك الأغنية : (٥٣) .

صغير بشوشه .. حج منا جدع .. صغير بشوشه ..
 وزعقته في الجبل .. بتبعد الوحوشه ..
 صغير وزينه .. حج منا جدع .. صغير وزينه ..
 وزعقته في الجبل .. ترج المدينة ..



يابو الخف زينة .. يا جمل يا جمل .. يابو الخف زينة ..
 ورايح فين يا جمل .. دانا رايح أودى الحبيب يزور نبينا
 يابو دراع حديدى .. يا يابور يا يابور .. يا بو دراع حديدى
 ورايح فين يا يابور .. دانا رايح أودى الحباب يزوروا الحبيبى ..



يارب ما اموت ولا انزل ترابي
الا اما ازور النبي وابلف مرادي
يارب ما اموت ولا انزل لحدودي
الا اما ازور النبي وابلف مقصودي
يا هناء اللى اتوعد



يا بشير يا بشير ياللى تبشر
لادى لك لبتي ونقى عشر



يا رايح بلدنا يا بشير يا بشير .. يا رايح بلدنا
قول لأهلى العزاز .. يزينوا عتبنا
ياللى انت رايح يا بشير يا بشير .. ياللى انت رايح
قول لأهلى العزاز .. يحضروا الدبابيح
ويا هناء اللى اتوعد .



ما تستكروش مالى على الحج والنبي
دا نبينا المصطفى على الباب ونده لى



ياللى فوق العلالى ، وادعى لى يا امى .. ياللى فوق العلالى
دعيت لك يا خوى .. يردك يا غالى
يا فوق السطوحى .. وادعى لى يا امى .. فوق السطوحى
يا فوق السطوحى .. ودعيت لك يا اخويا .. يردك يا روحى



ولما انت ناوى يابوى .. ولما انت ناوى
ولما انت ناوى .. مين يحيى الضيوف .. ويوزع قهاوى
ولما انت رايح .. يا حبيبى يابوى .. ولما انت رايح
ولما انت رايح .. مين يحيى الضيوف .. ويشري دبابيح



خد الكشك كله .. وان نويت ع السفر .. خد الكشك كله
خد الكشك كله .. عند حرم النبي .. اقعد وبله



وهدى شويه .. يا وابور السفر .. وهدى شويه
وهدى شويه .. لما أبويا العزيز .. يوصى عليه



لابنى واعلى .. فى طريق النبى .. لابنى واعلى
لابنى واعلى .. وحياة أبوك .. تميل تصلى
لابنى خزانة .. فى طريق النبى .. لابنى خزانة
لابنى خزانة .. وحياة أبوك يا حاج .. تميل حمانا
وانا قاعده أحلل .. فات عليه البشير .. وانا قاعده أحلل
وانا قاعده أحلل .. رضى عليه الجواب .. جوابه يظمن
يا رايح بلدنا .. يا بشير يا بشير .. يا رايح بلدنا
يا رايح بلدنا .. قول لولدى العزيز .. يبيض عتبنا
ببوهيه وزيتى .. نقرش البوابة .. ببوهيه وزيتى
ببوهيه وزيتى .. واكتب حجتى .. على باب بيتى
ورصوا الكراسى .. حوالين قبر النبى .. ورصوا الكراسى



ورصوا الكراسى .. فج نور النبى .. تاب كل عاصى ..
بنوك جدودى .. يا حرم النبى .. بنوك جدودى
بنوك الجدود .. وسعوا ساحتك .. وعلوا العمود ..
وعاليه فى سماها .. قبلك يا نبى .. وعاليه فى سماها ..
وعاليه فى سماها .. دول بنوها الملوك .. وربى نشاها ..



يجيب الأمانة .. الى زار النبى .. يجيب الأمانة
يجيب الأمانة .. دا الكواكب ذهب .. وخضرة الستارة



ومن الأغاني الشعبية التى كانت تردد حديثا فى موكب المحمل المصرى أغنية
« ودينى يا دليل ودينى » ، والتى تقول كلماتها :

ودينى يا دليل ودينى .. ع النبى أشوفه بعيتى
النبى آهو على وفات .. على منى وجبل عرفات

وهذه الأغنية تعد من الأغاني الشعبية التى وصلت لنا متأخرا ، كما ان هناك سلام
عند توديع واستقبال المحمل فى رحلته وطنى يسمى (سلام المحمل) كان يعزف
المقدسة .



العادات والمعتقدات الشعبية في موكب المحمل المصرى :

لقد نشأ العديد من العادات والمعتقدات الشعبية في كل عام كان يهمل فيه موكب المحمل المصرى فى رحلته للأراضى الحجازية المقدسة سواء ذهابا أو ايابا .

من ذلك عادة ضرب المدخنين أثناء مرور موكب المحمل . .

فقد كان المغاربة من أهل تونس وفاس - كما قال الجبرتي - من عاداتهم أن يحملوا كسرة الكعبة الشريفة ، ويمرون بها فى وسط القاهرة للتبرك ، وكانوا يضربون كل من رأوه يشرب الدخان فى طريق مرورهم (٥٤) .

ولم يفسر لنا (الجبرتي) سبب هذه العادة ، ويبدو أن شرب الدخان بصفة عامة يكشف عن عدم اكتراث الشارب له بما يدور من حوله ، وهى العادة التى ما زالت قائمة الآن فى المآتم ، حيث يقوم المدخنون باطفاء السجائر فور أن يبدأ قارئ القرآن فى التلاوة لآياته الشريفة .

● من العادات الغريبة لموكب المحمل المصرى أنه كان يعين به رجل يسمى (أبو القطط) ، وكان هذا الرجل يقوم بغذاء القطط التى كانت تتبع ركب المحمل مدة سفره فى البر ، وهو العمل الذى امتد منذ ارسال المحمل المصرى فى أيام الملكة (شجر الدر) (٥٥) .

وقد استلقت انتباه (ادوارد وليم لين) موضوع القطط هذا، غير أنه أشار الى أن من يقوم برعايتها أثناء رحلة المحمل المصرى سيدة كانت تسمى (أم القطط) ، وهى عجوز تعودت اقتفاء المحمل سافرة ، تصحب دائما معها خمسة قطط أو ستة بجانبها على الجمل (٥٦) .

ولم يذكر لنا أحد علة اصطحاب المحمل المصرى للقطط . هل كانت مسألة معتقدات شعبية ؟ أو كانت لغرض التهام بقايا وفضلات الطعام التى تتبقى من الحجيج ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل عدد هذه القطط كان يكفى لهذا الغرض ؟ فى الحقيقة اننا لم نصل لعلة ذلك .

● من أبرز عادات المصريين التبرك بالمحمل أينما حل ، وذلك بالرؤية بالعين ، أو باللمس . يقول اللواء / (ابراهيم رفعت باشا) : « . . . وقد كان الأهالى ، ومشايخ الطرق ، وطلبة المدارس بنين وبنات ينتظرون المحمل فى محطات الوقوف للقطار ومعهم الموسيقى والمزمار ، مثل محطات القاهرة ، وطوخ ، وبنها ، والزقازيق . وأبى حماد ، ونفيشة ، والاسماعيلية ، وفايذ ، وما رأينا من عادات الأهالى احضارهم أولادهم الرضع ، ليروا المحمل ، فيبارك لهم فى ذريتهم . وكانوا اذا لم يستطعوا لمسة قدقوا بمناديلهم الى خدام المحمل بعد أن يضعوا فيها شيئا من النقود ، أو يملئوها باللحوم البيضاء ، أو الفطير ، فيأخذ الخدم ذلك منها ، ويردونها الى أربابها بعد امرازها على المحمل ، والذى دعا العامة الى ذلك ما يعلمونه من أن المحمل يوضع داخل المسجد الحرام ، كما يوضع فى المقصورة النحاسية التى حول قبر الرسول - صلوات الله عليه وسلامه - ما دام بالمدينة فيريدون التبرك بمحمل يزور الأماكن المقدسة » (٥٧) .

ولقد رصد ظاهرة لمس المحمل المصرى لنيل البركة (ادوارد وليم لين) ، بل قام هو بها بنفسه حين مشاهدته للموكب العائد من الأراضى الحجازية ، عند باب النصر بالقاهرة . وفى ذلك يقول عنه ، وقد أدركه عند القلعة من شدة الازدحام : « . . . وبعد أن لمستة ثلاثا ، وقبلت يدى ، أمسكت بالهدبة ، وسرت بجانبه . ورأى حارس المحمل المقدس ، الذى كان يسير خلفه ، فحملنى على النطق بدعاء صالح ، لعله كان المانع من تنحيتى عنه ، ويحتمل أن يكون قد تأثر بمظهرى ، اذ أنه كان يسمح للآخرين بالاقتراب من المحمل ولمسه واحدا واحدا ، ثم يدفعهم الى الخلف . وظلمت سائرا بجانب المحمل ممسكا بسنبره الى ما يقرب من مدخل الرميلة . وقد أخبرت أحد أصدقائى المسلمين بما فعلت ، فدهش دهشة كبيرة كبيرة ، وقال انه لم يسمع بأحد قام بذلك من قبل ، وان الرسول لا شك قد حبانى بحبه ، والا لم قدر لى ذلك . وأضاف الى قوله أننى قد حصلت على بركة لا تقدر ، وان من الحكمة ألا أخبر أحدا من أصدقائى المسلمين الآخرين بهذا الحادث ، لئلا أثير حسدهم

وسخطهم . ولا أستطيع أن أعدل تقديس المحمل الى هذا الحد . ويبدى كثيرون شوقا شديدا الى لمسها « (٥٨) » .

● وعلى غرار موكب الدوسة - دوسة حوافر الحصان لأجساد آدمين منبطحين على الأرض - الذى كان يحدث فى ليلة الاحتفال بهولاء النبى ، كان البعض يرتدى تحت أخفاف جمل المحمل ، غير هيباب من الموت ، أو تحطيم الضالوع على الأقل ، لنيل البركة . قال (جزار دى نرفال) يصف مثل هذا المشهد : « كانت كتيبة القواسين تجده صعوبة كبيرة فى أبعاد الزنوج الذين كانوا بدافع من تعصب يفوق غيرهم من المسلمين يتوقون الى أن يرتدوا تحت أخفاف الجمال ، ليستشهدوا أو يسحقوا ، فكانت ضربات العصي التى تنهال عليهم تمنحهم على الأقل جزءا من عذاب الاستشهاد الذى يبغيونه » (٥٩) .

● لقد وصل التقديس للمحمل المصرى الى درجة تقبيل خف جمل المحمل نفسه . وفى ذلك يقول (محمد لبيب البتانونى) : « ... ولقد بلغ من مبالغة ملوك مصر بالاحتفاء بالمحمل أنهم قضوا على جميع حكام البلاد التى كان يمر عليها فى طريقه بأن يقبلوا خف جمل المحمل عنده استقباله » (٦٠) .

ولو أننا تصفحنا التاريخ سنجد ما يؤيد ذلك ، وفى أخبار الخامس والعشرين من ذى الحجة عام ٤٨٧ هجرية قال (ابن تغرى بردى) : « ان مبشر الحاج أخبر أن أمير مكة نزل على العادة لملاقاة المحمل ، وقبل الأرض ، ثم قبل خف جمل المحمل » (٦١) .

وقد ظلت هذه العادة مستمرة الى أن أبطلها السلطان المملوكى (الظاهر جقمق) عام ٨٤٣ هجرية .

● لقد شمل هذا التقديس مقود جمل المحمل نفسه ، كما قال (أحمد أمين) ، (٦٢) ويؤيد ذلك وصف اللواء (ابراهيم رفعت باشا) لموكب المحمل المصرى سنة ١٩٠١ ، والذى قبل فيه خديو مصر ذلك المقود ، وكذلك قبله قاضى القضاة من بعده مع بعض الحضور (٦٣) .

وهناك رأى يقول أن التقبيل لم يكن لمقود الجمل ، بل كان هناك بهذا المقود كيس اسطوانى

الشكل صغير ، وبهذا الكيس كانت توجد به آثار مقدسة وبذا يظهر أن التقبيل لم يكن للمقود فى حد ذاته ، بل كان لهذه الآثار (٦٤) .

● أما جمل المحمل نفسه فقد حظى بمزية الاعفاء من العمل بعد ذلك بقية السنة (٦٥) .

وقد روى لنا أن اختيار جمل المحمل كان يتم بعناية فائقة ، بحيث يكون ذلك الجمل من النوع الهادئ غير المشاكس . وكان يطلق عليه أحيانا اسم (الشيخ سيد) ، أو (مبروك) ، أو (نبيل) ، وكان جمل المحمل من نوع الجمال (أصحاب المزاج) ، فقد كان (يشرب المعسل) ، عن طريق أن يشرب راعيه ، ويشد أنفاس الدخان بفمه ، ثم ينفخها فى أنفه ، فيستطيب له الحال .

وقد روى لنا أحد عمال زركشة كسوة الكعبة الشريفة ، نقلا عن حكاية شفاهية عن والده الذى كان يعمل هو أيضا عامل زركشة بدار الكسوة الشريفة : أن جمل المحمل أرادوا ذات مرة أن يذبحوه بالمذبح فى منطقة زين العابدين بالقاهرة ، ولكنه فر منهم ، وهرب ، وجرى من هناك الى أن وصل دار الكسوة الشريفة بالخرنفش بمفرده ... ! (٦٦) .

وروى لنا أن آخر جملين للمحمل المصرى كانا فى عام ١٩٥٣ واسمهما (مبروك) و (نبيل) ، وكانا يأكلان طوال العام فى عنبر الجمال المخصص بأسفل دار الكسوة الشريفة ، وكان لجمل المحمل موظف مخصص لاحضار طعامه من البرسيم وخلافه يوميا . وكان يقوم على خدمة جمل المحمل جمال يرتدى جلبابا صوفيا وعمامة ، وآخر جمال كان يدعى (محمد الريهوى) . وكان له مساعد جمال اسمه (سيد) ، وكل وظيفة الجمال الحضور وقت قيام المحمل الى الموكب ، وكذا الاشراف على نظام اعاشة الجمل . أما مساعد الجمال فكان يقوم على أمر العناية بالجمال . وكان من عادته أن يقوم بتنشيط الجمل يوميا بالمشى من دار الكسوة بالخرنفش الى ميدان (الحسين) ، ثم العودة . وكان حينما يقف بالجمال أمام مسجد (الحسين) تقبل عليه النساء العقيمت ، لتعبر من تحت بطن جمل المحمل ، طمعا فى نيل البركة والانجاب ... ! (٦٧) .

● وقد كانت من عادة المحمل المصرى أن تكون له كسوتان : كسوته اليومية ، وهى من القماش الأخضر ، وكسوته المزركشة ، ولا يلبسها الا فى المواكب الرسمية . وفى أيام وجوده بمكة كان يوضع فيما بين باب النبى وباب السلام بكسوته اليومية . فيكون هناك مزارا للناس ، ولا ينقلونه من هذا المكان الا فى مواكبه الرسمية بالكسوة المزركشة . وحينما كان يصل الى مسجد الرسول بالمدينة المنورة ترفع عنه كسوته المزركشة ويلبسونه الكسوة الخضراء ، ثم يحملون كسوة المحمل ويدخلونها فى الحجرة النبوية الشريفة من الباب الشامى ، ويتركونها فى جانب من ساحة مقام السيدة فاطمة رضى الله عنها . ولا تزال بالحجرة الشريفة حتى يخرجوها يوم السفر من المدينة ، فيلبسونها المحمل فى طريق عودته الى مصر ، حيث كانت تحفظ كسوة المحمل المزركشة بمخزن فى وزارة المالية ، أما كسوته الخضراء ، فكان يكسى بها سنويا بعد العودة ضريح سيدى (يونس السعدى) بجبانة باب النصر ، وقد اختص مقام هذا الولى بالكسوة الخضراء للمحمل نظرا لانه كان يخدم المحمل المصرى أثناء حياته (٦٨) .

● أما فداء المحمل فقد كان يحدث عند مقام سيدى (سعيد) الموجود ضريحه بالسبتية . فقد كان من المعتاد عند قدوم المحمل المصرى من الحج أن ترسل الحكومة جملا فداء عن جمل المحمل ، وكان الناس يدل أن ينتظروا نحره ليوزع عليهم لحمه يقطعونه بالمدى وهو حى ، « وكانوا يبيعون لحمه الى الناس على سبيل البركة مدعين أن لحمه ينفع للصداع وشحمه للبواسير » (٦٩) .

ان المحمل المصرى الذى توقفت مظاهره الاحتفالية الرسمية منذ أوائل منتصف هذا القرن ما زالت بقايا الاحتفالية تعيش فى وجدان بعض الجماعات الشعبية المصرية الى الآن .

وليس أدل على ذلك من الاحتفال السنوى الذى يقام الى الآن فى مدينة منفوط بمحافظة أسيوط صباح اليوم الأول من أيام عيد الفطر ، حيث يجوب الأهالى فى القرية هناك أرجاء بلدتهم خلف نموذج مصغر من المحمل لا زالوا الى الآن يحتفظون به (٧٠) .

(١) الخصف : تجمع خصفة ، وهى الثوب الغليظ جدا .

(٢) سيرة الملك سيف بن ذى يزن - ص ٨ ج ١ - مكتبة الجمهورية العربية بالصناديق بالقاهرة - بدون تاريخ .

(٣) اللواء / ابراهيم رفعت باشا - « مرآة الحرمين » - ص ٢٨١ ج ١ - دار المعرفة بيروت - بدون تاريخ .

(٤) المرجع السابق - نفس الصفحة السابقة - والمعافى فى الأصل اسم بلد سميت الثياب المعافرية التى تصنع فيه . والملاء : جمع ملاءة ، وهى ثوب لين رقيق نسج واحد وقطعة واحدة - والوصايل : جمع وصيلة ، وهى ثوب أحمر مخطط يمانى - والعصب : برود يمانية يمصب غزلها أى يجمع ويشد ثم يصبغ بعضه وينسج مع غير المصبوغ فيسأتى موشيا - والمسوح جمع مسح ، وهو ثوب من الشعر غليظ ويقال له البلاس - والانطلاق : جمع نطع ، وهو بساط من الأديم أى الجلد - والبرود : جمع برد ، وهو ثوب مخطط وكساء يلتحف به .

(٥) اللواء / ابراهيم رفعت باشا - نفس المرجع السابق - ص ٢٨١ ج ١ ، وقبع : لقب ملك من ملوك حمير

- وقباز : (أبو كسرى) - وابن اقلود : اسم أمير - والقليد : المفتاح .

(٦) اللواء / ابراهيم رفعت باشا - المرجع السابق - ص ٢٨١ ج ١ .

(٧) المرجع السابق - ص ٢٨٢ ج ١ .

(٨) محمد لبيب البتائوى - « الرحلة الحجازية » - ص ١٣٩ - مطبعة الجمالية بمصر - الطبعة الثانية ١٣٢٩ هـ

- ١٩٠٩ م .

(٩) اللواء / ابراهيم رفعت باشا « مرآة الحرمين » - ص ٢٩٣ ج ١ .

(١٠) د . على حسنى الخربوطلى - « الكعبة على مر العصور » - ص ١١٢ - نقلا عن (ابن ميسر) فى كتابه

« تاريخ مصر » ص ٤٤ - وكتاب الدكتور الخربوطلى من اصدار دار المعارف بمصر - سلسلة اقرا (٢٩١) الطبعة الثانية ١٩٨٦ .

- (١١) ابن جبير - « رحلة ابن جبير » - ص ٧٣ - دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة - بدون تاريخ .
- (١٢) نفس المرجع السابق - ص ٧٨ .
- (١٣) نفس المرجع السابق - ص ١٣٣ .
- (١٤) المقرئى - « كتاب السلوك لمعرفة الدول والملوك » - ص ٧٠٦ ج ١ : ٣ - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٧٠ .
- (١٥) ابن ايامس - بدائع الزهور فى وقائع الدهور - ص ٥٠٥ ج ١ ق ١ - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢ .
- (١٦) اللواء / ابراهيم رفعت باشا - « مرآة الحرمين » - ص ٢٨٤ ج ١ .
- (١٧) نفس المرجع السابق - ص ٢٩١ ج ١ .
- (١٨) ابن بطوطة - « رحلة ابن بطوطة » - ص ١١٥ ج ٢ - كتاب التحرير (١٦٨) - دار التحرير للطبع والنشر بالقاهرة ١٩٦٦ .
- (١٩) محمد لبيب البتانونى - « الرحلة الحجازية » - ص ١٣٦ ، ابراهيم رفعت باشا - « مرآة الحرمين » - ص ١٩١ ج ١ .
- (٢٠) عبد الرحمن الجبرتى - « عجائب الآثار فى التراجم والأخبار » - ص ٥٠٢ ج ٢ - دار الجيل ببيروت - بدون تاريخ .
- (٢١) المرجع السابق - ص ٤٠٥ ج ٢ .
- (٢٢) يوسف أحمد - « المحمل والحج » - ص ٢٦١ ج ١ - مطبعة حجازى بالقاهرة ١٩٣٧ .
- (٢٣) المرجع السابق - ص ٨٠ ج ١ .
- (٢٤) اللواء / ابراهيم رفعت باشا - « مرآة الحرمين » - ص ٢٤٣ ج ١ .
- (٢٥) يوسف أحمد - « المحمل والحج » - ص ٢٨٠ ج ١ .
- (٢٦) اللواء / ابراهيم رفعت باشا - « مرآة الحرمين » - ص ٢٩٩ ج ١ .
- (٢٧) المرجع السابق - ص ٢٩٩ ج ١ .
- (٢٨) د. عبد العزيز محمد الشناوى - « عمر مكرم » - ص ٣٨ - سلسلة اعلام العرب رقم (٦٧) - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - يوليو ١٩٦٧ .
- (٢٩) اللواء / ابراهيم رفعت باشا - « مرآة الحرمين » - ص ١٥٢ ج ١ .
- (٣٠) المرجع السابق - ص ٢٤٦ ج ١ ، وكذلك روى عن هذا الفعل الرحالة (ابن جبير) فى رحلته عام ٥٧٩ هجرية ، ويمكن الرجوع الى رحلة (ابن جبير) - ص ٧٣ .
- (٣١) المقرئى - « خطط المقرئى » - ص ٣٣٨ القسم الأول - كتاب التحرير من أغسطس ١٩٦٧ حتى يوليو ١٩٦٨ .
- (٣٢) المرجع السابق - ص ٣٣٩ .
- (٣٣) المرجع السابق - ص ٤٤٢ .
- (٣٤) يوسف أحمد - « المحمل والحج » - ص ٢٧٧ .
- (٣٥) المرجع السابق - ص ٢٧٨ .
- (٣٦) عبد الرحمن الجبرتى - « عجائب الآثار » - ص ٢٥٩ ج ٢ ، ص ٢٦٨ ج ٢ .
- (٣٧) على باشا مبارك - « الخطط التوفيقية » - ص ١٣٨ ج ٣ - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٣ .
- (٣٨) الراوى - الحاج كامل حسن كدا - يوم الثلاثاء ١٩٨٨/٧/١٠ بنزله بالامام الشافعى .
- (*) رئيس عمال الزركشة كان يمثل شيخ الصنعة ، أو كما كانوا يطلقون عليه لقب (الأسطى باشا) .
- (٣٩) محمد لبيب البتانونى - « الرحلة الحجازية » - ص ١٤٠ .
- (٤٠) د. عبد الحميد يونس - « معجم الفولكلور » - ص ١٩٣ - مكتبة لبنان ١٩٨٣ .
- (٤١) اللواء / ابراهيم رفعت باشا - « مرآة الحرمين » - ص ٣٠٤ ج ٢ .
- (٤٢) ابن بطوطة - « رحلة ابن بطوطة » - ص ٣٨ ج ١ .
- (٤٣) ادوارد وليم لين - « المصريون المحدثون » - ص ٣٦٩ - ترجمة عدلى طاهر نور - دار النشر للجوامع ١٩٧٥ .

(٤٤) نى رحلة المحمل المصرى الى الاراضى الحجازية عام ١٩٠١ سأل أمير مكة سؤالا وجهه الى أمير الحج المصرى (اسماعيل صبرى باشا النوبجى) عن عمر كسوة المحمل انقصبة ، اذ رأها غير زاهية ، فأجابه بأنها صنعت فى عهد الخديو توفيق باشا - راجع « مرآة الحرمين » لابراهيم رفعت باشا - ص ٣٩ ج ١ ، ولما تولى السلطان (فؤاد الحكيم) الملك فؤاد فيما بعد [عام ١٩١٧ أمر بصنع كسوة جديدة بدلا من الكسوة المكتوب عليها اسم السلطان (حسين كامل) - راجع (المحمل والحج) ليوسف أحمد ص ٢٦٢ .

(٤٥) ابن اياس - « بدائع الزهور » - ص ١٧٤ ج ١ ق ٢ - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٣ .

(٤٦) محمد قنديل البقل - « مرور من أدبنا الشعبى » - ص ١٤٨ - مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٢ .

(٤٧) اللواء / ابراهيم رفعت باشا - « مرآة الحرمين » - ص ١٥٤ ج ٢ .

(٤٨) جيرار دى توفال - « رحلة الى الشرق » - ص ٢٢٢ ج ١ - ترجمة د. كوثر عبد السلام - الدار المصرية

للتأليف والترجمة ١٩٦٦ .

(٤٩) مصطبة المحمل موقعها أمام محطة سكك حديد القلعة ، بما تشتمل عليه المنطقة من مبان الآن ، وطرق كمبنى الحزب الوطنى للخليفة ، ومبرة مصطفى كامل ومدرسة السيدة عائشة والساحة الشعبية ، وحتى خزان مياه السيدة عائشة .

(٥٠) اللواء / ابراهيم رفعت باشا - « مرآة الحرمين » - ص ٩ ج ١ .

(٥١) محمد فهمى عبد اللطيف - « الفن الالهى » - ص ٧٤ - المكتبة الثقافية رقم (٢٢٣) - دار الكاتب العربى

للطباعة والنشر ١٩٦٩ .

(٥٢) الأغنية للفنانة (فاطمة عيد) ، وهى على شريط كاسيت يحمل اسم (حشيك للقاضى) - انتاج شركة عالم

الفن .

(٥٣) د. أحمد مرسى - « الأغنية الشعبية مدخل الى دراستها » - ص ٢٦٥ - دار المعارف ١٩٨٣ .

(٥٤) عبد الرحمن الجبرتى - « عجائب الآثار ٥٠٠ » - ص ٥١ ج ١ .

(٥٥) محمد لبيب البتانونى - « الرحلة الحجازية » - ص ١٤٥ .

(٥٦) ادوارد وليم لين - « المصريون المحدثون » - ص ٣٧٠ .

(٥٧) اللواء / ابراهيم رفعت باشا - مرجع سابق - ص ١٣ ج ١ .

(٥٨) ادوارد وليم لين - مرجع سابق - ص ٣٨١ .

(٥٩) جيرار دى توفال - « رحلة الى الشرق » - ص ٢٢٤ ج ١ .

(٦٠) محمد لبيب البتانونى - « الرحلة الحجازية » - ص ١٤٤ .

(٦١) ابن تفرى بردى - « النجوم الزاهرة » - ص ٢٤٥ ج ١١ - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة

الطباعة والنشر - بدون تاريخ .

(٦٢) أحمد أمين - « قاموس العادات والتقاليد » - ص ٣٦٠ - مكتبة النهضة المصرية - الطبعة الثانية .

(٦٣) اللواء / ابراهيم رفعت باشا - مرجع سابق - ص ١١ ج ١ .

(٦٤) هذا رأى للأستاذ (محمد مصطفى ناجى) مدير ادارة الكسوة الشريفة السابق ، وقد أدلى به فى حديث له

فى بيته بالمهندسين يوم ١٩٨٨/٨/٥ .

(٦٥) أحمد أمين - مرجع سابق - ص ٣٦٠ .

(٦٥) أحمد أمين - مرجع سابق - ص ٣٦٠ .

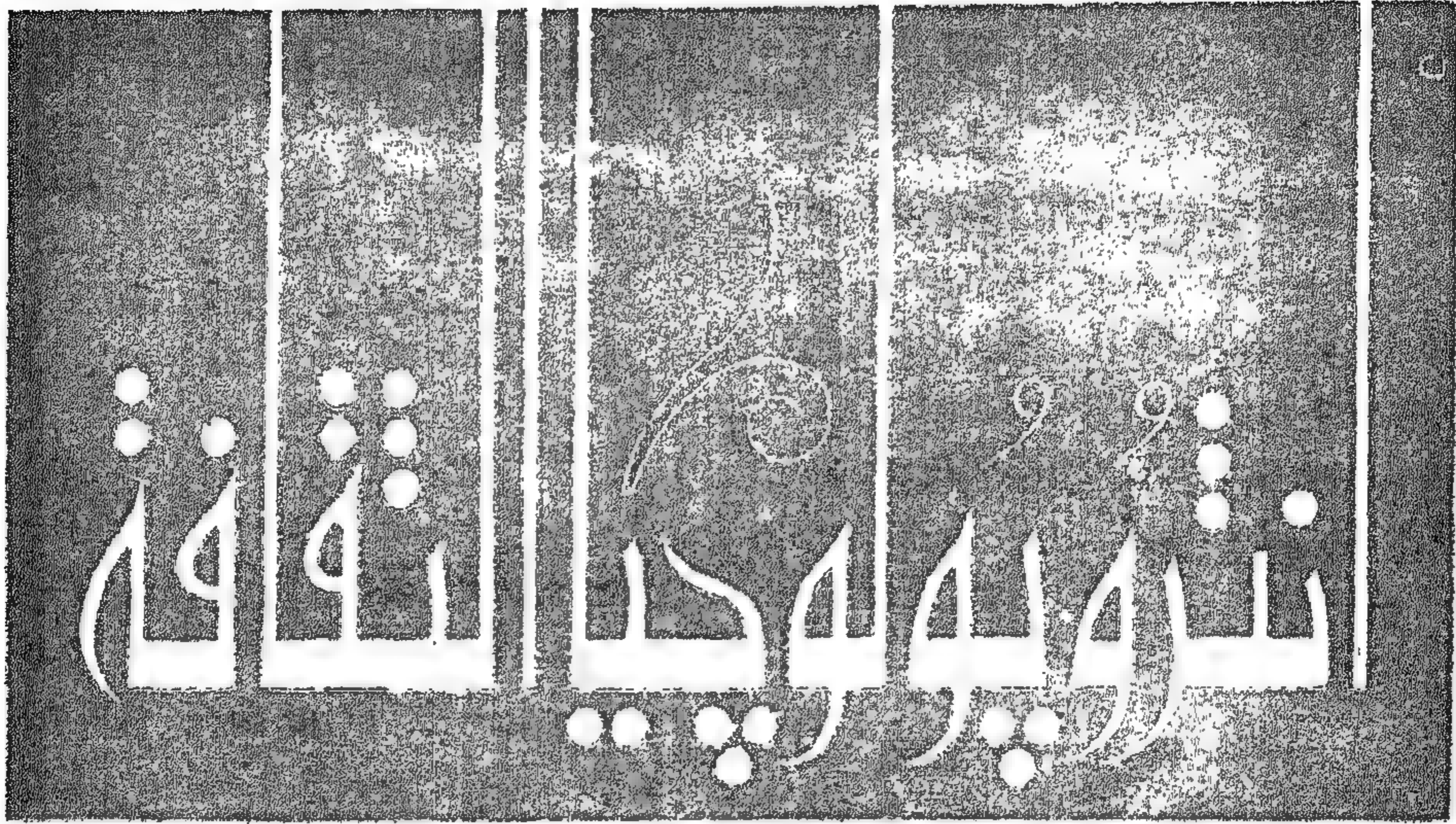
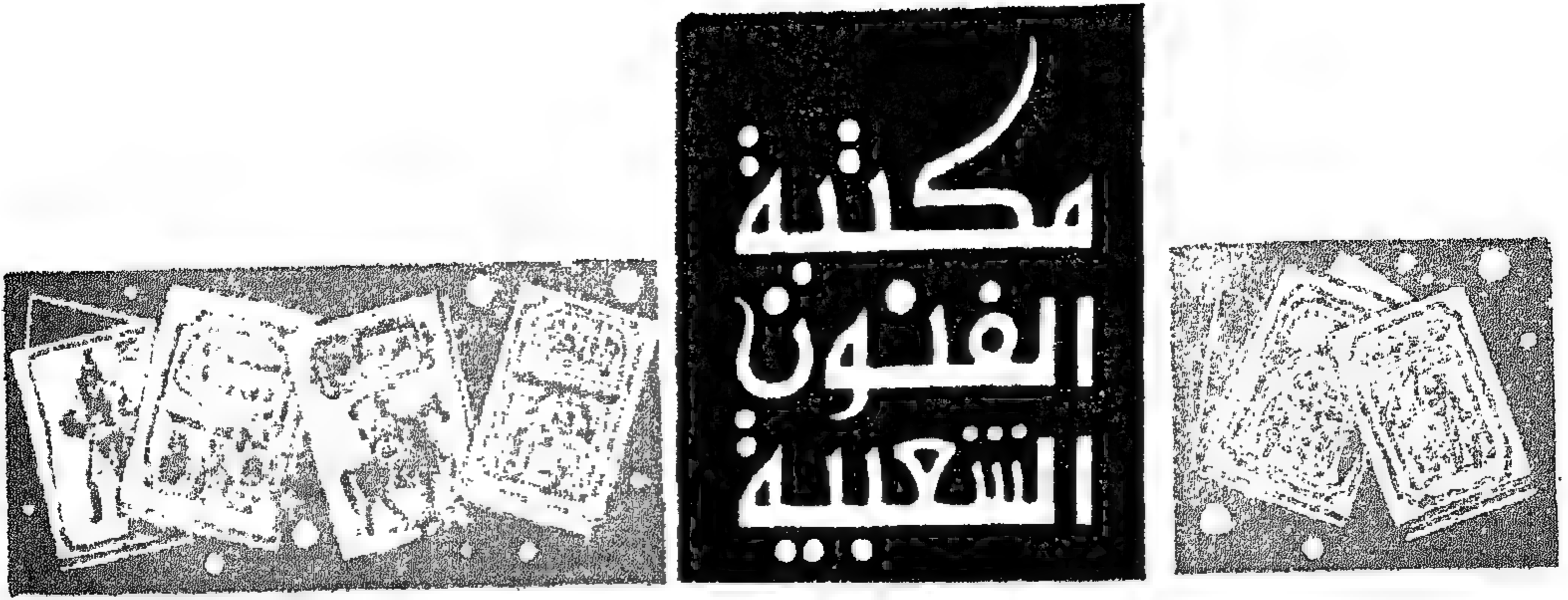
(٦٦) روى لى هذه الحادثة الأستاذ (كامل يوسف أسيل) بدار الكسوة الشريفة يوم ١٩٨٨/٨/٣ .

(٦٧) روى لنا ذلك الأستاذ (محمد مصطفى ناجى) مدير ادارة الكسوة السابق .

(٦٨) محمد لبيب البتانونى - مرجع سابق - ص ١٤٢ .

(٦٩) المرجع السابق - ص ١٤٥ ، اللواء / ابراهيم رفعت باشا - مرجع سابق - ص ١٤٣ ج ٢ .

(٧٠) وداد حامد - مقالة بمجلة الهلال - ص ٦٦ - عدد أغسطس ١٩٨٨ - دار الهلال بالقاهرة .



تأليف: وليام أ. هافيلاند
١٩٧٥

عرض : د . كمال الدين حسين

يحاول هذا الكتاب أن يقدم بعض المفاهيم الانثروبولوجية ، والقاء الضوء في المقام الأول على انثروبولوجيا الثقافة ، بتقديمه لأهم المفاهيم والمصطلحات الأساسية لهذا الفرع كمدخل يساعد على فهم هذا العلم ، هذا بجانب تعرضه في بعض الأحيان للانثروبولوجية الطبيعية ، واللغات .

ولتعدد المدارس والمناهج التي تقوم بعرض مادة علم الانسان (الانثروبولوجي) فإن الكتاب قد استفاد من هذا الكم من الأبحاث والأفكار والمناهج العديدة للمدارس الانثروبولوجية ، كالتطورية ، والتاريخية ، الانتشارية ، والوظيفية ، والتركييبية الفرنسية ، والوظيفية التركيبية وغيرها .

بجانب اهتمام الكتاب بالقاء مزيد من الضوء على انثروبولوجيا الثقافة ، الا أنه لم يفضل الاشارة الى حقيقة أن الانثروبولوجي هو علم من أكثر العلوم الاجتماعية انسانية ، بفحصه لأدق تفاصيل الحياة اليومية للانسان حتى في أصغر المجتمعات تحديدا ، وتأكيدا على العلاقة الوطيدة التي يجب أن تكون بين العالم الانثروبولوجي والانسان محل الدراسة ، ولكون هذا العلم يعتمد بشكل أساسي على الدراسات الميدانية ، فقد ألحق كل جزء من أجزاء الكتاب بدراسة ميدانية أصلية منتقاة من الأعمال الميدانية لبعض الانثروبولوجيين المعروفين .

وفي تقسيم الكتاب لأجزاء روعي أن يكون كل جزء وحدة مستقلة بذاتها مما يسهل مهمة الاطلاع والفهم ، وبالإضافة الى وجود نبت بالقراءات المقترحة في نهاية كل جزء ليعطى الدارس الحرية الكافية لتناول الموضوع الذي يهواه في أي مرجع منها .

وقد تم تقسيم الأجزاء الى فصول نظمت الى فقرات صيغت بلغة سهلة وعنونت كل فقرة بعنوان ومع استخدام العناوين الرئيسية والجانبية ، لجأ الكتاب الى استخدام الترقيم ، وباقي تقنيات التصنيف كل هذا لتسهيل تناول هذه المادة من الدارس .

ويقع الكتاب في خمسة أجزاء :

الجزء الأول : دراسة الثقافة : وفيه يتعرض الكتاب لمفهوم الثقافة ومناقشة دورها بالنسبة للانثروبولوجي كعلم وتاريخها . ففي الفصل الأول منه ، يتعرض الكتاب لتعريف الثقافة وخصائصها وأساليبها .

وفي الفصل الثاني : تاريخ تطور الانساق الثقافية وفي الفصل الثالث دور الثقافة في التطور الانساني .

الجزء الثاني : الثقافة والانسان : يتعرض هذا الجزء لأساليب الاتصال الانساني ، والسلوك ، وحياة الجماعة ففي الفصل الرابع يتعرض الى اللغة ، باعتبارها واحدا من القنوات التي تتصل بها الثقافة وما يتبعها من دراسات لغوية تعتبر فرعاً من فروع الانثروبولوجي .

أما في الفصل الخامس فان الكتاب يتعرض للعلاقة ما بين الثقافة والشخصية - مشيراً الى الانثروبولوجية النفسية ، وفي الفصل السادس يتناول دور الثقافة في تكيف الانسان مع جماعته الصغيرة وتكيف الجماعات الصغيرة مع البيئة المحيطة بها .

الجزء الثالث : تكوين الجماعات : ويهتم هذا الجزء بالطرق الثقافية التي تتبع في تنظيم الجماعات والتي تشكل ركنا أساسيا في السلوك التعاوني الذي تعتمد عليه الجماعة الانسانية .

وفي الفصل السابع يتعرض ، للزواج والأسرة

والفصل الثامن يدرس Kineshie - descent

وفي الفصل التاسع يحلل الأشكال الأخرى للنظم الاجتماعية الضرورية لحياة الجماعة .

الفصل الرابع : التكامل الاجتماعي : ويهتم بما تقوم به الجماعة ، والأساليب التي تتكامل بها الجماعات المختلفة ، في وحدات اجتماعية أكبر ، في الفصل العاشر الى الثاني عشر يصف الأساليب الاقتصادية ، والسياسية والأشكال الأخرى ، التي يمكنها أن تتحكم في الجماعات أما باقي فصول هذا الجزء فهي تتحدث عن الدور التكاملي للعقيدة والفن .

الجزء الخامس : التغير والمستقبل : ويعالج هذا الجزء أساليب تغير الثقافة ، وكيف يؤثر التغير على مستقبل الجماعة ، فالفصل الخامس عشر ينظر الى ديناميات التغير الثقافي والفصل السادس عشر يتحدث عن مستقبل الانسان من وجهة نظر انثروبولوجية .

يخلص الكتاب في تحديده لمفهوم علم الانثروبولوجي . فهو ذلك العلم الذي يدرس الانسان وثقافته ، وتنقسم الدراسة به الى الانثروبولوجيا الفيزيائية التي تهتم بتطور الانسان ككائن حيوي ، وانثروبولوجيا الثقافة التي تدرس الانسان في سياقه الثقافي .

وهناك ثلاثة مجالات في انثروبولوجيا الثقافة .

١- المعمارية التي تعيد بناء ثقافة الانسان بداية من الأدوات ، والفخار ، والانجازات الأخرى للمجتمعات القديمة .

٢ - واللغويات التي تدرس لغات الانسان .

٣ - الاثنولوجى التى تهتم بدراسة الثقافات المحلية المعاصرة .

وتعنى الثقافة بوصف السلوك المتعلم والمعتقدات ، التى تنتقل من جيل لآخر والثقافة فى عمومها مكتسبة ، وتنتقل عبر وسائل من الرموز والانتاجات الفنية كاللغة والفن .

ويتم دراسة الثقافة فى واحد من منهجين ، اما دراستها من النسق الظاهري كملاحظة السلوك مثلا ، او من خلال النسق العقائدى ، كدراسة الأفكار والمعتقدات والقيم السائدة بين افرادها .

وفى وجود الثقافة العامة للمجتمع قد توجد ايضا ثقافات فرعية لبعض مجموعات من افراد الجماعة العامة وهذه الثقافات تتضمن مجموعة من القواعد تختلف الى حد ما عن المعيار السائد .

ويقترن بالثقافة مفهوم المجتمع ، فالمجتمع يمكن تعريفه كجماعة من الناس تشغل جزء من الأرض يعتمد كل منهم على الآخر فى استمرار حياتهم ، ويوجد بينهم اسلوب من العلاقات الاجتماعية تنتظم داخله الجماعة يعرف بالبناء أو التنظيم الاجتماعى .

واسلوب الانسان للتكيف مع بيئته هو جزء هام من ثقافته ، يساعده على الاستمرار فى حياته بشكل أكثر تنوعا ، وهذا لا يعنى ثبات النسق الثقافى ، بل هو دوما متغير وان كان تغيره بطيئا على مر الزمان .

وقد يكون هذا التغير نتيجة للتأثر بثقافة أخرى أو نتيجة لتأثير من داخل الجماعة كظهور الاختراعات مثلا والتى تنشأ عن طريق أفراد من داخل الثقافة تؤدي بهم الحاجة الى اختراع عادة أو آلة أو قانون جديد سرعان ما تستخدمه باقى أفراد الجماعة ويكتسب صفة المشاركة الاجتماعية التى تؤدي الى تغير النسق الثقافى .

أما من حيث اللغة فهى نسق من الرموز التى تساعد على الاتصال ، والرمز هو صوت أو وضع اشارى يسقط عليه معنى ، وهو التمثيل الحالى لشيء غائب وبدون اللغة لا يمكن ان توجد الثقافة .

والثقافة هى التى تحدد معايير سواء السلوك الانسانى أما الشذوذ أو السلوك المرضى فى الشخصية فينتج عن نظام من الأوهام غير المقبولة ثقافيا .

والشخصية السوية هى التى تستطيع ان تتكيف مع البيئة ، فالحاجات والضغوط تدفع الانسان الى التعديل من سلوكه ووضع الضوابط التى تتناسب مع البيئة وهذا ما يعرف بالتكيف ، وللتكيف معنيان ، فهو يعنى ان هناك توازنا ديناميكيا بين حاجات الكائن وقدرات البيئة على اشباع هذه الحاجات ، كما يعنى أيضا الأساليب التى يؤثر بها كل من الكائن والبيئة فى الآخر .

وتعمل العقيدة والسحر والفن على تأكيد هذا التكيف ، فوظيفة العقيدة والسحر عند الماينوفسكى هى أن تسمح لمن يعتنقوها فى أن يمتلكوا ذلك الشعور بالتحكم فى تلك المناطق الواقعة خارج خبراتهم ، والكامن خارج حدود معرفتهم العملية .

أما بالنسبة لدور الفن فى المجتمع ، فان الاستخدام الابداعى لخيالنا للمساعدة فى التفسير والفهم والمتعة فى الحياة هو الذى يخلق الفن ، والفن يؤكد قدرة الانسان على استخدام وخلق الرموز وتشكيل العالم وتفسيره الى شيء عملى مفيد . وفى محاولة لالقاء ضوء على مستقبل الثقافة فان الكتاب يشير الى رأيين لعلماء الاثنوبولوجى .

فبعض العلماء يعتقد فى أن مستقبل العالم ثقافيا سوف يحيله الى عالم ذو ثقافة واحدة ، فالتطور السريع فى وسائل الاتصال ، والنقل ، والعلاقات التجارية التى تربط الغالبية العظمى من البشر اليوم ، هذه التطورات تؤكد أو تقر فكرة عالم ذو ثقافة واحدة .

بينما يعتقد البعض الآخر ان هناك ثقافات معينة سوف تميز فى المستقبل ومع ذلك فهم مقتنعون بأن ثقافة عامة واحدة أفضل من ثقافات منفصلة .

الأمثال الكويتية المقارنة

توفيق حنا

صدر كتاب الأمثال الكويتية المقارنة عن وزارة الاعلام الكويتية في أربعة اجزاء ، وهو يقع في ٢٢٨٢ صفحة . مؤلفه أحمد البشر الرومي ، صفوت كمال .

أما الأستاذ أحمد البشر الرومي (١٩٠٤ - ١٩٨٢) فقد نعتاه صفوت كمال في مقدمة الجزء الثالث . بقوله :

« امضى عمره - رحمه الله - في السعي من أجل المعرفة واستقصاء تاريخ وطنه الكويت ، فمنا أنهى دراسته في الكتاتيب الأهلية والمدرسة المباركية بالكويت ، استكمل معارفه وثقافته بالقراءة وسعة الاطلاع والحوار الفكري الدقيق مع خيرة المثقفين ، حتى أصبح مرجعا دقيقا لكل مهتم بتاريخ الكويت - تراثا ومأثورا - وأستاذا مدققا يعرف معرفة وثيقة مصادر هذا التاريخ ، ومنايع التراث الشعبي الكويتي . »

كما كان يجمع في ذاته حسن الشاعر ، ودقة الباحث ، وتأمل المفكر الواعي لقضايا عصره والمؤرخ لتراث وطنه ، والعارف بمكونات ثقافة مجتمعه ، من فنون وآداب واجداث تاريخية واجتماعية ومأثورات شعبية . واهتمامه بجمع الأمثال الكويتية على مدى أكثر من أربعين عاما هو نموذج من نمائذ اهتمامه الكبير بالتراث الشعبي الكويتي .

وقد عمل - رحمه الله - بالفوس على اللؤلؤ في الخليج ، ثم في عام ١٩٣٩ عمل مدرسا بالمدرسة الشرقية لمدة أربع سنوات ، ثم ترك التدريس ، واشتغل بالتجارة ، ثم عمل بعد ذلك في بلدية الكويت مسئولا عن أملاك الدولة ثم انتقل الى وزارة المالية حتى أصبح وكيل مساعد بها لشئون أملاك الدولة حتى تقاعده عن العمل في ٦٩/٢/١٥ وتفرغ لبحوثه الادبية والتاريخية .

الأمثال الكويتية لمقارنة

أحمد البشر الرومي

أحمد البشر الرومي صفوت كمال

مطبعة الكويت، ١٩٨٠

الرومي لديه مجموعة كبيرة من الأمثال جمعها خلال سنوات طويلة . وقد قام الأستاذ أحمد العدواني بالاتصال بالأستاذ أحمد البشر الرومي وتم الاتفاق على التعاون المستمر بينه وبين المركز في إعداد هذا البحث .

ثم يقول صفوت كمال محددا الهدف من هذا العمل الكبير « كل ما نرجوه من هذا البحث ان يكون بشكله - المحدود - هذا عاملا مساعدا من عوائل التعريف بالأمثال الشعبية العربية ، واسلوبا من أساليب نشرها ، يتسع لاضافات عديدة ودراسات توسعية مقارنة ، تكشف في نفس الوقت عن الدور الحضاري للانسان العربي في اثراء المعرفة الانسانية » .

ثم يقول صفوت كمال « والأمثال الشعبية بطبيعة مادتها موضوع هام من موضوعات المأثورات الشعبية ، وموروث ثقافي يتناقل من جيل الى جيل ، وكل جيل يضيف من ابداعه شيئا ، ويعدل من تراثه وموروثه أشياء ، ليتوافق المأثور مع طبيعة الحياة في تتابعها المستمر وتواصلها الثقافي . . . في الواقع ان جمع المأثورات الشعبية ودراستها يتوافق مع طبيعة ابداعها ، من حيث انها عمل جماعي ، رغم ان دور الفرد قد يبدو فيها واضحا » .

بداية العمل العلمي المنهجي :

يقول صفوت كمال : « وبمراجعة مالدني المركز من أمثال « حوالي ٥٠٠ مثالا مدونة على بطاقات « مع مجموعة الأمثال التي جمعها الأستاذ البشر الرومي حذف ما هو مكرر منها أو وارد بصيغ مختلفة » .

« هذا البحث حصيلة عمل ميداني متواصل في جمع الأمثال الكويتية وتوثيق مادتها في مناسبات استخدامها وشيوعها وتداولها . كما انه نتيجة جهد علمي منهجي في جمع الأمثال العربية الشائعة والقديمة من كتب صدرت عن الأمثال العربية في قطاعات متعددة من الوطن العربي وفي حقبة زمنية متتابعة . ويختص هذا البحث بتصنيف الأمثال الكويتية مع نظيرها من أمثال عربية تصنيفا موضوعيا في أبواب ترتبط بموضوعات مضارب الأمثال ، وكذلك فرز

ثم يقول صفوت كمال في مقدمته المهمة لهذا العمل الكبير (٦٢ صفحة) :

« ومجموعة الأمثال الكويتية التي بين أيدينا ، قد بدأ في جمعها الأستاذ أحمد البشر الرومي منذ أكثر من أربعين عاما ، ودفعه الى ذلك وعيه التلقائي بأهمية الأمثال كتعبير عن فكر وخبرة المجتمع ، فأخذ على عاتقه جمع وتدوين ما يسمعه من أمثال تتردد خلال الحياة اليومية ، يدون ما يسمعه على جزازات من الورق مما يصادف وجوده في جيبه .

ورتب ما جمعه من أمثال على حروف المعجم . وقد بدأ تدوين هذه المجموعة من الأمثال في صيف عام ١٣٦١ هجرية . واستمر في جمع الأمثال الكويتية بنفس أسلوبه السابق سواء في جلسات الديوانية أو تجواله في السوق أو خلال عمله بوزارة المالية . واستمر في دأب وصمت كعادته في الموضوعات التي يهتم بها مما يرتبط بالتراث الشعبي ، يجمع مادته ، ويدون ما يجمعه من أمثال حتى بلغ مجموع ما جمعه حوالي ثلاثة آلاف مثل » .

ثم يتابع صفوت كمال حديثه في مدخله التاريخي في مقدمته الوافية يقول : « وحينما بدأنا في مركز رعاية الفنون الشعبية بإعداد دراسة مقارنة للأمثال الكويتية استكمالا لخطه العمل المنهجية في المركز علمت من الأستاذ أحمد العدواني ان صديقه الأستاذ أحمد البشر

العناصر الأساسية للأمثال وتصنيفها أيضا تصنيفا موضوعيا » ثم يقول صفوت كمال :

« كان العمل القيم للاستاذ عبد الرحمن التكريتي عن الأمثال البغدادية المقارنة (« الأمثال البغدادية المقارنة » ، مقارنة مع أمثال أحد عشر قطرا عربيا » - صدر في بغداد في أربعة أجزاء : الأول عام ١٩٦٦ ، والثاني عام ١٩٦٧ ، والثالث عام ١٩٦٨ ، والرابع عام ١٩٦٩) خير معين لنا في الاستدلال على بعض الأمثال التي لم يتيسر لنا التعرف عليها في المرحلة الأولى من العمل في جمع الأمثال العربية المقارنة للمثل الكويتي » .

ويقول على هامش هذه الصفحة (١٩) :

« وعلى نفس النهج الذي اختطه رشدي صالح ومحمد ابراهيم ابو سنه سار ابراهيم شعلان في دراسة أكثر شمولا مما سبق في كتابه « الشعب المصري في امثلة العامية » ، صدر في القاهرة عام ١٩٧٢ وقد عني في بحثه بتأكيد العلاقات الاجتماعية التي ابرزها المثل ، وتوظيف الأمثال في التعبير عن العلاقات الاجتماعية والنظم الاقتصادية والسياسية وهو أكثر من كونه ترتيبا لمضارب الأمثال أو تصنيفا لتقسيم يرتبط بموضوع الدراسة التي انتهجها موضوعيا لمضاربها »

منهج هذا البحث :

يقول صفوت كمال : « التصنيف الذي التزمنا به كان تصنيفا موضوعيا ومعجميا في نفس الوقت يعتمد أساسا على استخلاص العناصر الأساسية المكونة لموضوعات التعبير ، ومعرفة أنماط Patterns وطرز Types كل موضوع من موضوعات الابداع الشعبي ، وبخاصة في مجال دراسات الابداع الشعبي ، والأمثال الشعبية على وجه الخصوص » .

وفي نهاية مقدمته يقول :

« نرجو ان نكون قد وفقنا في ذلك ، فما كل مجتهد نصيب كما يقول أول مثل من أمثال هذا الكتاب » .

جاء هذا البحث القيم الجاد في أربعة أجزاء . صدر الجزء الأول عام ١٩٧٨ في ٦٠٩ صفحة

منها ٦٢ صفحة للمقدمة التي قدمها صفوت كمال ويحتوي هذا الجزء على ٥٦٤ مثلا وعلى خمسين (٥٠) مضربا . وصدر الجزء الثاني عام ١٩٨٠ . ويشمل الأمثال من ٥٦٥ الى ١٢٤٣ ومضارب أمثاله تبدأ من ٥١ وتنتهي الى ١٠١ وعدد صفحاته ٦٢٢ صفحة . أما الجزء الثالث الذي صدر عام ١٩٨٢ (وفي مقدمته نعى أحمد البشر الرومي في ١٩٨٢/١/٦) فقد جاء في ٦٢٨ صفحة ويحتوي على الأمثال من ١٢٤٤ الى ١٩٧٢ ويشمل مضارب الأمثال من ١٠٢ الى ١٥٥ . أما الجزء الرابع فهو يبدأ بالمثل رقم ١٩٧٣ وينتهي بالمثل الأخير رقم ٢٢٩٢ وجاء في ٤٢٣ صفحة .

وينتهي هذا الجزء الأخير بفهرس الأمثال الكويتية مرتبة ترتيبا أبجديا ويبدأ بالمثل الكويتي « أبخل من كلبنة بنى زايد » وينتهي بالمثل « يوم لك ويوم عليك » .

كما ينتهي أيضا بفهرس تصنيف مضارب الأمثال للأجزاء الأربعة . كل جزء على حدة .

كما ينتهي أخيرا بالمراجع العربية (٦٣ مرجعا) وبالمراجع الأجنبية (١٢ مرجعا)

وببدأ هذا العمل الكبير عن الأمثال الكويتية المقارنة بالاجتهاد (أول مضارب الأمثال في الجزء الأول) وينتهي باليسر (الجزء الرابع) . وكان نهاية هذا البحث الجاد مسك الختام لبدايته .

في نهاية المقدمة (الجزء الأول) يقول صفوت كمال :

« وكل ما نرجوه أن يكون جهدنا هذا قد أسهم فعلا في التيسير على القارئ في تناول موضوع هام من موضوعات الأدب الشعبي الكويتي والعربي ، وأن تكون هذه المجموعة من الأمثال الكويتية ونظيرها من أمثال عربية سبيلا من سبل معرفة بنية الفكر العربي . باعتبار أن الأمثال تعبير أدبي مباشر عن رؤية ذهنية وتجربة موضوعية يلتقي فيها المأثور والمحدث الثقافي في وحدة فكرية وفنية تعبر عن تواصل المعرفة الانسانية » .

وفي مقدمة الجزء الرابع يقول :

« الأمثال هي تعبير أدبي يتميز بالايجاز ، ويعبر في نفس الوقت عن مجموعة المفاهيم التي تسود البناء الفكري للمجتمع ، ويحدد أيضا أنماط سلوكه الانساني ، وذلك من حيث أنها تعبير مباشر عن فلسفة المجتمع ، وموقف الانسان من تجربة الحياة على أرضه ومع غيره ، علما بأن الأمثال الشعبية هي أكثر أشكال الابداع الشعبي تناقلا بين الناس نظرا لدقتها في وصف الخبرة الانسانية » .

ويقول أيضا « يتضمن هذا الجزء باقى الأمثال الكويتية وعددها ٣٢١ مثلا ومعها نظائرها من الأمثال العربية التي أمكن جمعها . » وقد رتب تلك الأمثال تبعا لمضاربها وقد بلغ عدد مضارب الأمثال التي يحتويها هذا الجزء ٢٨ مضربا تبدأ بالكرم وتنتهى باليسر .

ومضارب الأمثال وما يتضمنه كل مضرب منها من أمثال قد رتب ترتيبا أبجديا ، بنفس الأسلوب الذى طبق فى الأجزاء الثلاثة السابقة ، وكذلك على نفس النهج » .

الافتتاحية :

يفتح البحث - فى الجزء الأول - بهذه الآية الكريمة من سورة ابراهيم .

« ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء ، تؤتى أكلها كل حين باذن ربها . ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون » صدق الله العظيم وكذلك يقدم الميدانى « مجمع الأمثال » (٦٠٠٠ مثلا) :

« ضرب الله مثلا كلمة طيبة - يعنى كلمة التوحيد - كشجرة طيبة - يعنى النخلة - أصلها ثابت وفرعها فى السماء - شبه ثبات الايمان فى قلب المؤمن بثباتها وشبه صعود عمله الى السماء بارتفاع فروعها فى الهواء ، تؤتى أكلها كل حين - فشبه ما يكتسبه المؤمن من بركة الايمان وثوابه فى كل زمان بما ينال من ثمرتها كل حين وآوان » .

ويقول الميدانى فى مقدمته عن الأمثال :

« من المعلوم أن الأدب سلم الى معرفة العلوم ، به يتوصل الى الوقوف عليها ، ومنه يتوقع الوصول اليها ، غير أن له مسالك ومداخل ، ولتحصيله مراقى ومعارج ، وأن أعلى تلك المراقى وأقصاها وأوعر هاتيك المسالك وأعصاها هى الأمثال ، ولهذا خفى أثرها وظهر أقلها وبطن أكثرها . ومن حيا حول حماها ورام قطف جناها علم أن دون الوصول اليها خرط القتاد ، وإن لا وقوف عليها الا للكامل العتاد » .

ثم يحدثنا عن منهجه فى « مجمع الأمثال » : « جعلت الكتاب على نظام حروف المعجم فى أوائلها ، ليسهل طريق الطلب على متناولها ، وذكرت فى كل مثل من اللغة والاعراب ما يفتح الغلق ، ومن القصص والأسباب ما يوضح الغرض ويشبع الشرق ، مما جمعه عبيد بن شربة وعطاء بن مصعب . » وسميت الكتاب « مجمع الأمثال » لاحتوائه على عظيم ما ورد منها وهو ستة آلاف مثل ونيف . » .

وفى تواضع العلماء يقول الميدانى :

« وأنا أعتذر الى الناظر فى هذا الكتاب عن خلل يراه ، أو لفظ لا يرضاه ، فأنا كالمكر لنفسه ، المغلوب على حسنه وحده ، منذ خط البياض بعارضى رحاله ، وحال الزمان على سوادهما فاحاله » .

ووصف ابراهيم النظام المثل بأنه « يجتمع فيه أربعة لا تجتمع فى غيره من الكلام : ايجاز اللفظ واصنابة المعنى وحسن التشبيه وجوده الكناية . » فهو نهاية البلاغة » .

ومن مضمون المثل يقول ابن المقفع :

« والأمثال حصيلة خبرة معينة فى الحياة ، كما أنها تعبير عن حكمة المجتمع التى تجمع فى نفس الوقت كل ما يتصل بالعبادات والتقاليد والتدبير والأقوال السائرة والعبارات النادرة » .

المثل الشعبي :

يقول صفوت كمال فى مقدمته :

« والأمثال بطبيعة تكوينها كشكل من أشكال التعبير عن المجتمع تنعكس عليها عادات الشعوب وسلوكها وأخلاقها وتقاليدها ، وهى معين لا ينضب لمن يريد دراسة المجتمع ، أو اللغة أو العادات الشعبية عند أمة من الأمم » ثم يقول : « ووظيفة الأمثال لا تتوقف عند حد رسم معالم الحياة الاجتماعية ورصد أنماط السلوك . الانسانى وتقييمه ، بل تقدم أحيانا النموذج الواجب اتباعه ، أو صورة من الحياة بهدف تحديد أبعاد النفس الانسانية فى حالاتها المختلفة دون تقييم أو نقد » .

وتذكرت وأنا أسجل رأى صفوت كمال هذا المثل الشعبى المصرى « آخر خدمة الغز علقه » - والغز هم الأتراك أو الحكم العثمانى الذى عاشت مصر وبلاد أخرى كثيرة فى ظلمه وظلامه أكثر من ثلاثة قرون - وهذا المثل يصور وعى الشعب المصرى أن المستعمر والحاكم الأجنبى لا يجازى من يتعامل معه الا شر الجزاء .. بالظلم والعنف والقسوة والقهر .. وفى هذا المثل تحذير بعدم التعامل مع هذا المستعمر .. فالتعامل معه خيانة أيا كانت صورة هذا التعامل ..

ونحن عندما نردد فى أوقات الضيق والأزمات « الصبر مفتاح الفرج » .. فلا يعنى هذا المثل التواكل والاستسلام والاستكانة .. ولكن الصبر هنا مفتاح .. والذى يحمل فى يده مفتاحا لا يبد وأن يستعمله فى فتح الأبواب المغلقة .. فالصبر هنا صبر بناء ايجابى وهو طريق من طرق الجهاد يتقدم فيه الصابرون فى مقاماته حتى مقام الفرج .. لعل مثل هذه الأمثال هى التى تدفعنى الى الدعوة الى دراسة تاريخية وجغرافية واجتماعية وسياسية لهذا الشعب الذى يردد هذه الأمثال ويعبر فيها وبها عن حكمته وموقفه من الحياة وسلوكه مع الأحياء .. ولعل صفوت كمال فى دراسته التحليلية للأمثال الكويتية يريد أن يقول ان دراسة الأمثال يمكن أن تساعدنا على فهم شخصية وسلوك بل وتاريخ وجغرافية الشعب الذى أبدع هذه الأمثال .. فهو حين يحدثنا عن الأمثال التى تتعلق بالبحر يقول :

« والأمثال التى ترتبط بحياة البحر عددها ٦٦ مثلاً ، تعتبر أكبر كم من الأمثال التى ترتبط بموضوع واحد ، وتتضمن هذه الأمثال نماذج من أساليب العمل والحياة على السفينة .. وهذه الأمثال التى ترتبط بحياة البحر تعطينا صورة عدة لمجالات مختلفة من النظر الانسانى فى تأمل التجربة الانسانية خلال الممارسة العملية للحياة ، وتعبر عن هذه التجربة بجوانبها المتعددة » .

ويقول صفوت كمال فى دراسته التحليلية :

« والأمثال كتعبير عن قيم المجتمع ترفض المخاتلة والكذب والنفاق والنميمة والفتنة ، وكلها صفات تحط من قدر الانسان ، وتلتقى مع الجبن فى أنماط السلوك البشرى . والجبن مثل البخل من أسوأ ما يتصف به الانسان ، فكلاهما نقيض الشجاعة والكرم وهما من الصفات العليا فى المجتمع العربى » .

والواقع أن دراسة المأثورات الشعبية فى كل أشكالها وإبداعاتها .. الأدبية والفنية والتشكيلية تساعدنا على تحديد ملامح وسمات الطابع القومى .. ولعل الأمثال من أهم وأخطر هذه المأثورات الشعبية فى تحقيق هذا الهدف .

وكان هذا الهدف القومى تجسده دعوة سقراط « اعرف نفسك بنفسك » ويقول صفوت كمال (هامش ١ ص ٣١) : « وفى السنوات الأخيرة (أى السبعينات) نشطت عملية جمع ودراسة الأمثال الشعبية فى كثير من الدول العربية وقد تضمنت الدوريات الثقافية مجموعات من الأمثال الشعبية جمعها عدد من الباحثين الفولكلوريين والاجتماعيين ، منها ما نشر فى مجلة « التراث الشعبى » (العراق) ومجلة « الفنون الشعبية » (الأردن) ، أو تضمنته بعض الدراسات الفولكلورية الأخرى » .

ويقول صفوت كمال مشيراً الى هدفه البعيد من بحثه الكبير : « والدارس للأمثال انسانية العربية الشائعة فى أقطار الوطن العربى لن يدهشه أن يجد الكم الأكبر من هذه الأمثال بلجاتها العالمية هو مجرد تحويل للصيغة الأصلية للمثل ، وإن كان هذا لا ينفى وجود أمثال محدثة وأمثال يختص بها قطر عربى ،

بين الاستمرارية والحيوية في الابداع الشعبي ، *

لقد بذل صفوت كمال جهدا كبيرا في اخراج هذا العمل الكبير الذي تحقق بفضل هذا الكويتي الصادق المخلص لبلده وأرضه أحمد البشر الرومي الذي توفر على جمع ثلاثة آلاف من الأمثال الكويتية على مدى أربعين عاما . وبفضل ما قدمه محمد عمران الذي ساعد في اعداد البحث . وبفضل نشاط وزارة الاعلام الكويتية التي قدمت المال الذي جسد العلم والعلم واقعا حيا . وعملا ومنشورا . ولقد اجتهد صفوت كمال وأصاب . كم أود أن يجد صفوت كمال والباحثون الفولكلوريون المصريون ظروفًا طيبة مواتية تساعدهم على اخراج مجمع الأمثال المصرية . الذي يحوى الأمثال المصرية منذ فجر الحضارة حتى الآن . *

« والمعرفة هي السمة المميزة للانسان وهي ترتبط بالقدرة على الادراك - كما يقول صفوت كمال - فالعارف لا يعرف . . كما ان العلم بالشئ ولا الجهل به . *

أما الجهل فهو مفسدة للحياة « من جهل شئ أنكره » والانسان يجب أن يدرك التصرفات التي تصدر عن جهل الآخرين ، فلا يعاملهم بقدر ما يعرف هو بل بقدر ما يعرفون هم « الى ما يعرفك ما يثمنك » *

بل داخل القطر الواحد تظهر أمثال ترتبط بأحداث محلية أو ظروف بيئية أو اجتماعية خاصة بقطاعات وفئات اجتماعية معينة من هذا القطر أو ذاك . » ثم يقول « وما صدر في الواقع من مجموعات الأمثال الشعبية والعامية في كل قطر يغطي في الواقع عملية أساسية من عمليات المسيح الشامل لهذه الأمثال » ثم يقول أخيرا :

« والحاجة الملحة - الآن - هي عمل الدراسات المقارنة لهذه الأمثال على أساس موضوعاتها ، وتصنيف هذه الموضوعات بأسلوب موحد حتى يسهل استخلاص المقولات الاجتماعية والأخلاقية والدينية والفكرية ، والأسس النفسية للسلوك القومي ، التي تشكل بعلاقاتها المتداخلة مع غيرها من النظم الاقتصادية وضروب العمل بنية الفكر العربى » ولتأكيد وتوضيح هذا الهدف يقول صفوت كمال : « والأمثال الشعبية تعطى بشكل مباشر اشارات واضحة عن مدى تواصل الابداع الشعبى في فروع المعرفة الانسانية ، هذا التواصل هو سمة من سمات الفولكلور العربى ، فما هو كائن احتفظ بعناصر أصلية مما كان وحافظ عليه ، فالسمات التاريخية في الماثورات الشعبية أعطت هذه الماثورات طابعها المتميز بالأصالة الحضارية والحيوية والاستمرار » ثم يقول « لا الزمان ولا المكان في الماثورات الشعبية يقيم حواجز



الحكايات الشعبية

دراسة ميدانية في مركز العياط

عرض: قطب عبدالعزيز بسيوني

هذا عنوان رسالة الماجستير التي تقدم بها الباحث محمد حسين هلال الى
كلية الآداب جامعة القاهرة وناقشها أ. د. أحمد على مرسى مشرفا و أ. د. أحمد
شمس الدين الحجاجي مشاركا . و أ. د. نبيله ابراهيم سالم عضوا و أ. د. محمود
الحنفي ذهني عضوا ونال صاحبها درجة الماجستير بتقدير ممتاز .

وقد شغلت الحكايات الشعبية حيزا كبيرا من
اهتمام الدارسين والعلماء منذ القدم وذلك
لما تتميز به من خصائص فنية تعبر عن وجدان
أمتنا الحضارية علاوة على ما تقدمه من اسهامات
في دراسة الطابع الثقافي لشعب معين . لقد
ظهرت الدعوة الى جمع الحكايات الشعبية وتصنيفها
ودراستها وتحليلها لما يمكن أن تثيره الحكايات
من نقاش حول كثير من القضايا التي تتصل
بالتشابه والاختلاف في النصوص ، ومدى دلالة
هذه النصوص على الأصل المشترك كما دارت
الدراسات والبحوث حول نشأتها ومنابعها والطرق
التي سلكتها حتى استقرت على الشكل الذي
عرفت به الآن .

وماتزال البحوث تتقدم سواء على المستوى
المحلي أو القومي أو العالمي لكشف كنوز هذا التراث
وفك رموزه والقاء مزيد من الضوء على جوانبه
المختلفة في مجال دراسة الحكايات الشعبية على
وجه الخصوص ، ومما يؤكد على أهمية دراسة

ما تزال الدراسات الجامعية تكشف لنا كل يوم
جديدا في مجال الدراسات الأدبية ، وكل رسالة
تضيف تنويعا مغايرة ونغمة لها رنين تطرب
أسماعنا وتغذي عقولنا ، بفضل تصديها لدراسة
البنية الشعبية التي تكون النسيج الأصيل لتراث
أمتنا وحضارتها الضاربة في أعماق التاريخ ،
وبأدبها الذي يعبر عن آمالها ويعكس رغباتها
المتنوعة ويصور وجدانها الجماعي والفردى . من
أجل هذا كانت رسالة الباحث محمد حسين هلال
لها أهميتها في دراسات الأدب الشعبي .

ولقد شهدت المآثورات الشعبية في السنوات
الأخيرة تطورا ملحوظا وخصوصا في مجال
الدراسات الميدانية التي تغذيها رواقد شعبية
متنوعة حتى أينعت ثمار تلك الجهود الجامعية في
حقل علم الفولكلور ثمارا متنوعة يحين قطافها
مع انتهاء كل رسالة في هذا الميدان :

الحكايات الشعبية أن هناك أسماء عالمية لمعت في هذا المجال منهم « الأخوين جريم ، وتيودور بنفي ، وفون ديرلاين ، وبروب وآنتي آرني وسستيث طومسون وغيرهم كثيرون » .

أما الدارسون العرب في مصر على وجه التحديد فقد امتدت جهودهم واتصلت أبحاثهم لتكون سلسلة متصلة الحلقات في ميدان الحكايات الشعبية جمعا وتبويبا ودراسة وتحليلا ومنهم د . فؤاد حسنين ، د . سهر القلماوى ، د . عبد الحميد يونس ، د . صفوت كمال ، د . عز الدين اسماعيل ، د . نبيلة ابراهيم ، د . حسن الشامي ، د . أحمد علي مرسى ، د . أحمد شمس الدين الحجاجي ، أ . فاروق خورشيد ، وغيرهم كثيرون ممن توالى بحوثهم حيث أفرد الباحث لهم فصلا مستقلا للحديث عن تنوع دراساتهم وعرض جوانبها المختلفة .

ولقد عولت الرسالة على البحث الميداني باعتباره مدخلا صحيحا لدراسة الحكايات الشعبية وجمعها من أفواه الرواة كما يستمع اليها الناس . وانطلقت هذه الدراسة من مجموعة أسئلة اعتبرها الباحث بمثابة الفروض النظرية التي يهتدى بها في جمع مادته العلمية ولتكوين تصور عام يقوم عليه الجانب التطبيقي ، ومنها :

ما خصائص الرواة الذين جمعت منهم النصوص ؟ وكيف انتقلت الحكايات الشعبية من فرد الى آخر داخل الجماعة ؟ وما ظروف هذا الانتقال ؟ وما وضع الراوى في المجتمع ، والاعتراف الاجتماعي بالرواة ؟ وهل يؤثر مكان الرواية وزمانها على تشكيل الراوى لنصه ؟ وما ملاحظات سلوك الراوى أثناء الحكى بين الناس ؟ وما يطرأ على الحكايات من تغير بين راو واحد ، ورواة متعددين ؟ ولماذا تروى الحكاية وكيف ومتى ؟ وكيف تعلم الرواة حكاياتهم ؟ ومن الراوى الموهوب والراوى العادى ، وكيف نميز بينهما ، وخصائص كل منهما ؟ وكيف تتشكل الحكاية الشعبية ؟ .

تلك أهم الأسئلة التي كانت المحور الرئيسى في تحرك الباحث نحو الميدان لجمع مادته وتشكيل

طابع رسالته العلمية التي أثمرتها جهود سبع سنوات متصلة دأب الباحث فيها على جمع المادة العلمية بأمانة كما أشار بذلك الأستاذ الدكتور شمس الدين الحجاجي واعترف أثناء المناقشة بأن الباحث كان يتوجه الى ميدان البحث العلمى مسلح بحبه وعشقه وإيمانه بأنه يضع لبنة جديدة سوف تتلوها جهود متصلة لجمع التراث الشعبى وأن عليه واجب ورسالة يؤديها بقناعة وبارادة من نفسه ووازع من ضميره العلمى والوطنى تجاه تراث أمته .

ولقد أشار الباحث الى الجهود المتصلة والمضنية التي قام بها أساتذة أجلاء أوقفوا نشاطهم على دراسة السير الشعبية اعترافا بفضلهم واستفادة بجهودهم في بيان صرح الأدب الشعبى ومنهم دراسة الظاهر بيبرس التي قام بها الراحل الكبير الدكتور عبد الحميد يونس وكذلك السيرة الهلالية التي اقتحم ميدانها بجرأة وكشف وجدانها الأدبى والتاريخى . ودراسة الدكتور نبيلة ابراهيم لسيرة الأميرة ذات الهمة وكذا دراسة د . محمود ذهني لسيرة عنتر بن شداد فارس العرب ذو الملح الاسطورى وبما قدمه من أبحاث ودراسات تدور في معظمها حول القص الشعبى ونظريته . وقدم غريب محمد غريب سيرة حمزه البهلوان ثم على شادى (سير على الزبيق المصرى) وكذلك لطفى حسين سليم للزير سالم .

وكل هذه الجهود وغيرها - كما يذكر الباحث - كانت خطوة ضرورية لازالة النظرة المعيارية ولرفع الحظر عن دراسة الأدب الشعبى الا أنها توقفت عند حدود دراسة المدونات وكشف ما بها من وجدان جماعى . وكان لابد بعد دراسة المدونات من خطوة أساسية وهى الدراسة الميدانية التي اعترفت بها الأوساط العلمية العالمية وطبقته في مجالات شتى من المأثورات الشعبية كالأغنية والحكاية والمثل وغيرها من أشكال الفنون الشعبية التي ما تزال تعاني من نقصها مكتبتها العربية وخاصة في فرع الحكايات الشعبية .

● تقسيم الرسالة :

قسم الباحث رسالته الى جزئين ، يتكون الجزء

يمضى به الطريق ؟ والشوط الذى قطعه ؟ ليتسنى له مواصلة المسيرة أو تعديل مساره العلمى .

٤ - قصد الباحث بهذا المدخل أن يعرف موقع أقدامه فى درس تلك الظاهرة المترامية الأطراف المتشعبة الجوانب والزوايا .

٥ - وقد حاول الباحث فى النهاية التواصل مع من قاموا بأبحاث ودراسات فى هذا الفرع المهم من فروع الأدب الشعبى ايمانا منه بأن عدم التواصل سوف يقدم لنا مجموعة من الأعمال تشبه الجزر المنفصلة لا علاقة لها بما حولها ، مما يشكل خطرا على مجال دراسة علم الفلكلور ، ذلك العلم الذى يقوم فى جوهره على التواصل والجهود الجماعية التى تتضافر مع بعضها لاستكمال طريق البحث العلمى وتجنب سلبياته وعدم تكراره حتى يكون تراكما معرفيا له أساس ثابت وهدف معروف .

- تناول الفصل الأول بيئة مركز العياط ، ولماذا وقع اختيارها كبيئة للحكاية دون غيرها ولما فضلها الباحث ؟ .

١ - يذكر الباحث من أسباب هذا الاختيار جانب نظرى : ويتمثل فى محاولة تطبيق منهج علمى على منطقة محدودة من خلال الدراسة الميدانية ، ومن ثم ستكون النتائج صالحة للتطبيق والاسترشاد بها فى بيئات أخرى على الرغم من ادراك البحث لخصوصية كل منطقة فى اطار مجتمع عام هو بيئة مصر العربية .

٢ - جانب تطبيقي : ويتمثل هذا الجانب فى تتبع أثر البيئة والنشاط الاقتصادى واطار العلاقات الاجتماعية وأهمية موقع العياط كحد فاصل بين القاهرة والوجه القبلى بنمط الحياة فيهما وأثر هذا على الحكايات الشعبية .

٣ - جانب نفسى : ويتمثل هذا الجانب فى جذور عاطفية تمتد الى طفولة الباحث . حيث امتزج صغيرا مع أبناء ختولته فى قرية الرقة الغربية بالمركز وكانت الجدة العجوز تأخذه فى جبرها وتحكى له حكاياتها التى أثرت فيه كثيرا وكونت وجدانه وانطبعته فى ذاكرته زمنا طويلا فحاول جمع هذا التراث الذى أمتعه صغيرا وعرف

الأول من مدخل تفصيلي وستة فصول ، ويحتوى الجزء الثانى على ملحق نصوص الحكايات الشعبية ، وثبت بأسماء وبيانات الرواة وفهرس لأنماط الحيوان والطيور والأسماك والهموم فى الحكايات بالعياط اضافة الى الصور الفوتوغرافية التى توضح الاداء وبعض المظاهر الفنية ونشاط السكان فى البيئة .

ودار المدخل حول بيان الحكايات الشعبية والتعريف لها وكيف انبثق عنها علم الفلكلور وعلاقته بالحكاية الشعبية وكيف بدأ التدوين الأمين للحكايات الشعبية والوعى بأهمية هذا التدوين .

وقد دارت الوحدة الثانية من المدخل حول المفاهيم والمصطلحات والتعريفات لمفهوم الحكاية الشعبية من خلال ما قدمه عدد من علمائها فى الشرق والغرب وأصداء هذا التنوع فى تسمية أنماط الحكايات الشعبية على المستوى العالمى والعربى ، والوحدة الثالثة من المدخل تحدث فيها الباحث عن الدراسات السابقة . وقام بتقديم عرض تاريخى وتحليل للدراسات السابقة منذ الدراسة الاولى التى قدمت الى الجامعة لألف ليلة وليلة وحتى الدراسة الأخيرة بين أيدي الباحثين .

وهناك مجموعة من العوامل حفزت الباحث لأن يقدم مدخلا للدراسة بهذا الشكل الذى ورد عليه فى رسالته ، وهى :

١ - محاولة بيان مدى التطور الذى وصلت اليه دراسات الحكايات الشعبية فى وطننا العربى والعالم . حتى صارت أشبه بعلم مستقل تفرد له الأبحاث المختلفة .

٢ - مساعدة الباحثين فى الحكايات الشعبية للالام بالخطوات والدراسات التى تمت فى مجال الحكاية حتى لا يصبح عرض الدراسات والمناهج جهدا معادا ومكررا وهو أمر يمكن تلمسه فى العديد من الدراسات السابقة . بحيث يصبح الوقت مرصودا لجوانب تحتاج الكثير من الطاقة فى الجمع والتصنيف والدرس والتحليل .

٣ - على كل علم من العلوم ضرورة التوقف لرصد ما تم عمله كل حين من الزمن ليدرك أين

أهميته كبيراً ليمتحن به الآخرين ولينقله إلى دائرة البحث العلمي والأكاديمي ليكون نافذة يطل منها الدارسون على تراث الحكايات الشعبية الممتدة في جذور التاريخ المصري القديم والحديث . وهذا الارتباط النفسي يساعد الباحث في التوصل إلى عمق مادته وفهم طبيعتها وإدراك أهميتها الفنية .

وعلى هذا الهدى من التفكير المنهجي والعلمي المنظم والخطة المحكمة قام الباحث بتعريف البيئة الجغرافية والتاريخية لمدينة العياط أولاً - كما تعرض في هذا الفصل لدراسة نشاط سكانها والتركيب السكانية والاجتماعية لأهل تلك المنطقة التي تتكون من الفلاحين والبدو وأعداد غير قليلة من العجر الرحل ، وأثر هذا التركيب السكاني المتنوع على العادات والتقاليد ونمط المعيشة والمأثور الشعبي من خلال خريطة تفصيلية لنواحي وقرى وكفور مركز العياط بمحافظة الجيزة .

أما الفصل الثاني : والذي جاء بعنوان « جمع الحكايات الشعبية » فقد عالج عدداً من النقاط المهمة التي تتعلق بالجمع الميداني ومنها الحكى وشروط الجمع الميداني ، حيث رصد الباحث اختلاف جمع الحكايات الشعبية عن غيرها من أنواع المأثورات وتميزها بعدة خصائص قام البحث بتفصيلها مثل (خصوصية المكان وخصوصية الحضور ومحدوديتهم ، ووجوب قيام علاقة بين الجامع والرواية وعدم وجود مناسبة لقص الحكايات وغيرها من الخصائص التي تتصل بهذا المجال .

وتمثل العنصر الثاني من عملية الجمع التخطيط للبحث والواقع الميداني (حيث استهدف جمع الحكاية من الميدان بناء على عدة أسس منها : مراعاة التمثيل الفئوي ، والجمع من عينات فئوية ، الأساس العقيدى - الأساس الزمنى ، الأساس الجغرافى وتمثيل جهات المراكز . وتمثل العنصر الثالث في الترتيبات السابقة على الميدان والاحتكاك بالرواة وتمثل ذلك في إبراز عنصر الاتصالات التي قام بها الباحث مع الأهل والمعارف والأصدقاء والعلاقات العابرة والاتصال بالمستولين وغير ذلك من خصائص الرواة عبر كل وسيط .

كما درس الباحث مواقف الرواة منه تبعاً لما أسماه العامل الشخصى والموقف النفسى من خلال عدد من الجداول الموضحة لهذه المواقف .

وفى العنصر الرابع : الذى جاء بعنوان **تكنيك الجمع الميداني** قدم عدداً من النقاط التي تمثل معوقات العمل الميداني ومحاولات التغلب عليها ولجوء الباحث إلى عدد من الوسائل لحفز الرواة وتجديد الرغبة لديهم فى الحكى مثل تنشيط ذاكرة الرواة وتحليل بعض الحكايات الشعبية ونقد الرواة للحكايات بأنفسهم . وأوضح الباحث أثر كل وسيلة منها على الرواة والنص وجماعة المتلقين فى البيئة من حولهم .

وفى الفصل الثالث : (الأداء فى الحكايات الشعبية بالعياط) . دار الحديث حول مفهوم الأداء وارتباطه بالدrama كأحد أنماط الإبداع الفنى الشعبى وسجل عناصره وأدواته واختلافه من مبدع إلى آخر تبعاً للزمان والمكان ، وجماعة المتلقين وأوضاعهم أثناء الحكى وعالج ارتباط الحكاية بالأداء .

ودار الفصل الرابع حول « تدوين الحكايات الشعبية ، وحول المبادئ والأسس التي يتم بها تدوين الحكايات الشعبية الميدانية كما ينطقها رواةها مع مراعاة الفروق بين المنطوق والمدون واللغة والكلام كما قال « دى سوسير » .

كما قدم الباحث عدداً من الخطوات والتجارب العربية فى تدوين الحكاية الشعبية وقدم فى ذلك رموز التدوين التي لجأ إليها على أساس من مقولة ابن جنى « الحروف بالنطق لا بالكتابة » حيث رصد الأصوات المستبدلة فى لغة الحكاية كما قام بالتعرض للحروف المشكل بين الفصحى والعامية عند القص فى ترتيب هجائى من خلال الكثير من الأمثلة والعينات التي طبق عليها هذا الرصد .

وقام الباحث بمعالجة بعض الظواهر اللغوية فى تدوين الحكايات مثل اختصار بعض الكلمات - تغير حروف الجر - رصد صيغة النفى فى العامية وظاهرة التاء المربوطة والتعامل مع صيغة المثنى فى لغة الحكايات .

وعالج الباحث في الفصل الخامس « فنية الحكاية الشعبية » الأسس الفنية والجمالية التي تظهر في الحكايات الشعبية بدءاً من تسمية الرواة لنصوص الحكايات ومروراً بالسّمات الخاصة التي تتبع من النصوص في تقاليدها المقررة كالقوالب والحواشيم والعبارات المألوفة والإشارات التي تعين على الحفظ مثل اهتمام الرواة بالفواصل بين الجمل والسجع والإيجاز واستخدام الحكمة والمثل الشعبي والمنظومات الشعرية وغير ذلك من الأشكال الفنية

التي استخدمها الرواة ووظفوها في سياق نصوص الحكايات الشعبية .

كما قام الباحث بتصنيف الحكايات الشعبية في مركز العياط في الفصل السادس طبقاً لتصنيف العالمى المعروف بتصنيف أرنى طومسون .

تلك كانت أهم النقاط التي وردت في رسالة الباحث محمد حسين هلال من حيث التنظيم الشكلي وما احتوته من إبنية فكرية وفنية وهناك جوانب كثيرة لم يتسع المقام لعرضها .

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطرياً ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩ر٤ دولار للأفراد ، ١٨ر٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولاراً .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق
★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



الاستاذ عبد المنعم عمارة محافظ الاسماعيلية



قامت الفرق الأجنبية المشاركة في مهرجان الاسماعيلية بزيارة معرض الفنون الشعبية المصرية الذي أقامه مركز دراسات الفنون الشعبية .





الاساتذة محمد زياد المدن رئيس وفد سوريا و محمد الزيودي رئيس وفد الأردن و الفنانة سوسن عامر و صفوت كمال و د . ايزيس فتح الله
و د . هدى صبرى و د . كمال الدين حسين ، و محمد خليل أعضاء ندوة الفنون الشعبية والشخصية القومية للشعوب





الفرق المشاركة في المهرجان في أثناء
عروضها الفنية .



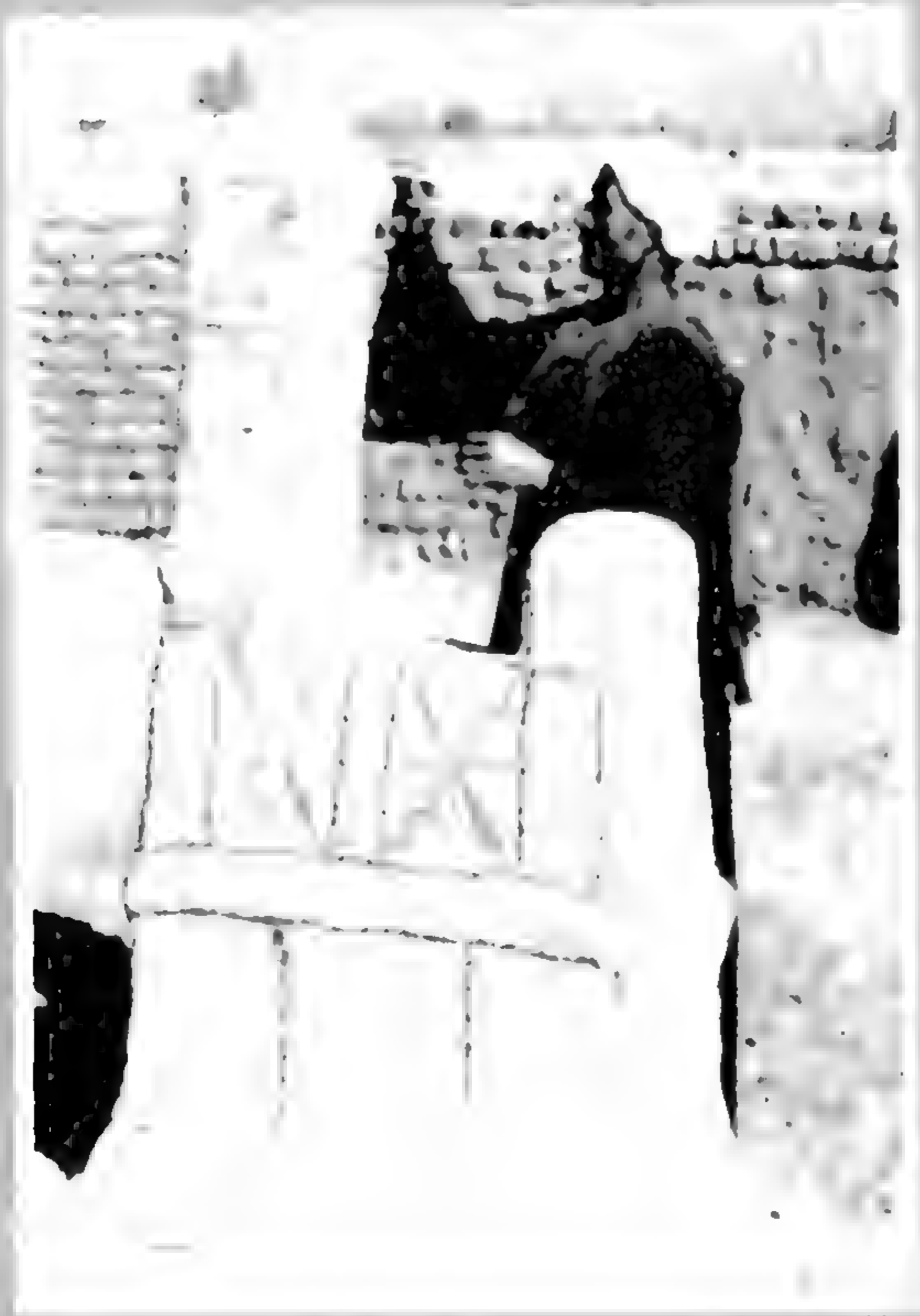


مقابر الحمو

وَبَشِّرُوا هَذَا الْمَدْمُومَةَ
بِمَوْتِهَا عَنْ الْقَبْرِ الْمُسْحَى
الْمُسْكِرِ فِي الْعَهْدِ لَمْ

ثلاثة شواهد من الخلف الأيمن . من النوع النحيري لمجرة رجل على الرقبة رسم لعصا ومنشأة (يلاحظ أن زخارفه باهتة مما يدل على أنه تم تلويحه منذ أكثر من عام فنشرت الألوان بالشمس الساطعة في هذه المنشأة)
الشاهدان الآخران من النوع الثاني . أبو رقبة . لصيدتين وعليهما زخارف الملابس النسائية . الشواهد على هيئة جمل أو حصان . ربما ترمز إلى مطية الميت في رحلته إلى العلم الآخر



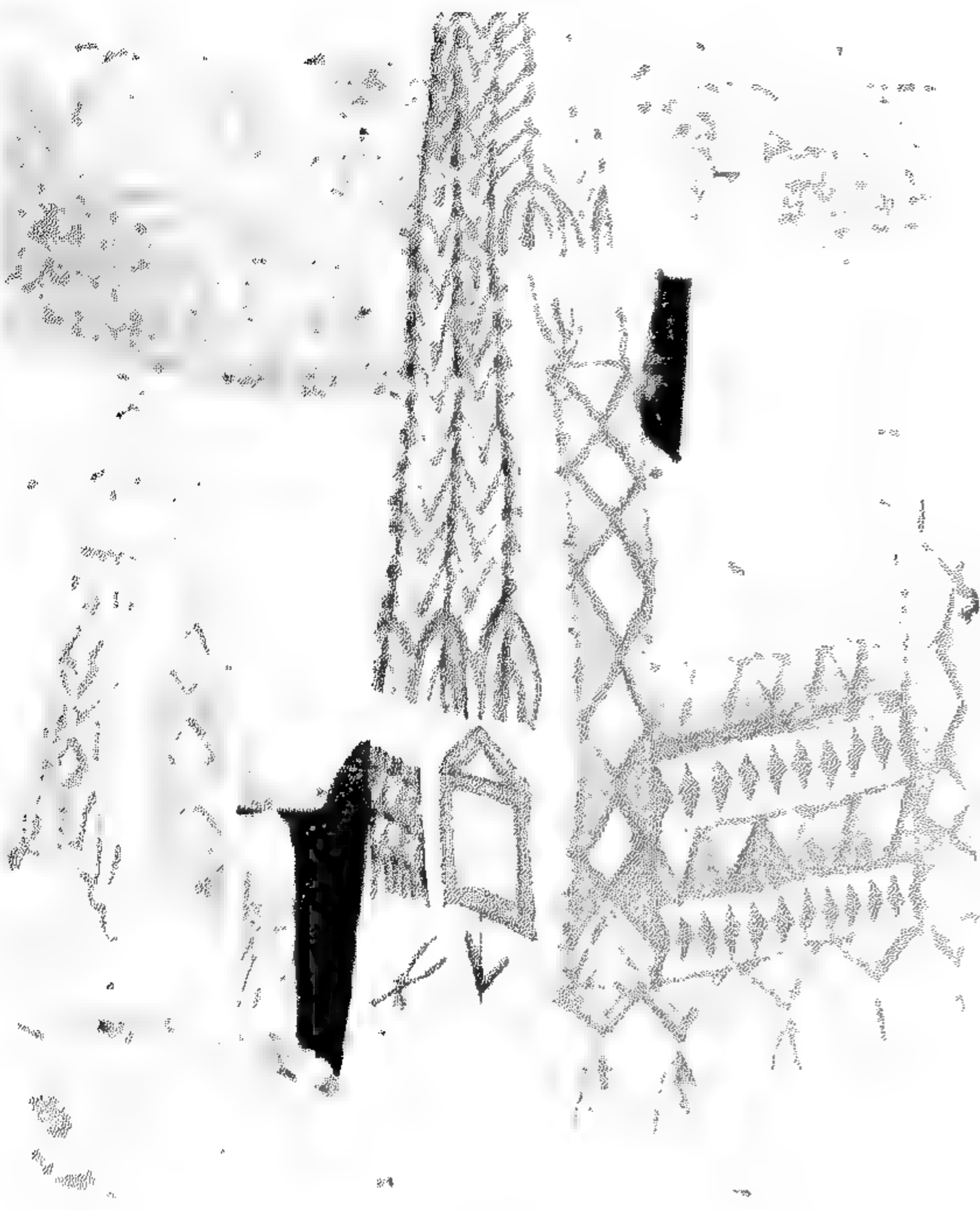


١ شاهد مقبرة لرجل توفي كبيراً في السن . من النوع
المصرى . أو . البحيرى . . اكتفى الفنان الشعبى برسم
براد الشاى ، يصب الشاى في كوب موضوع فوق منضدة
أو حامل . . وتقديم الشاى للضيوف رمز الكرم في الصعيد .

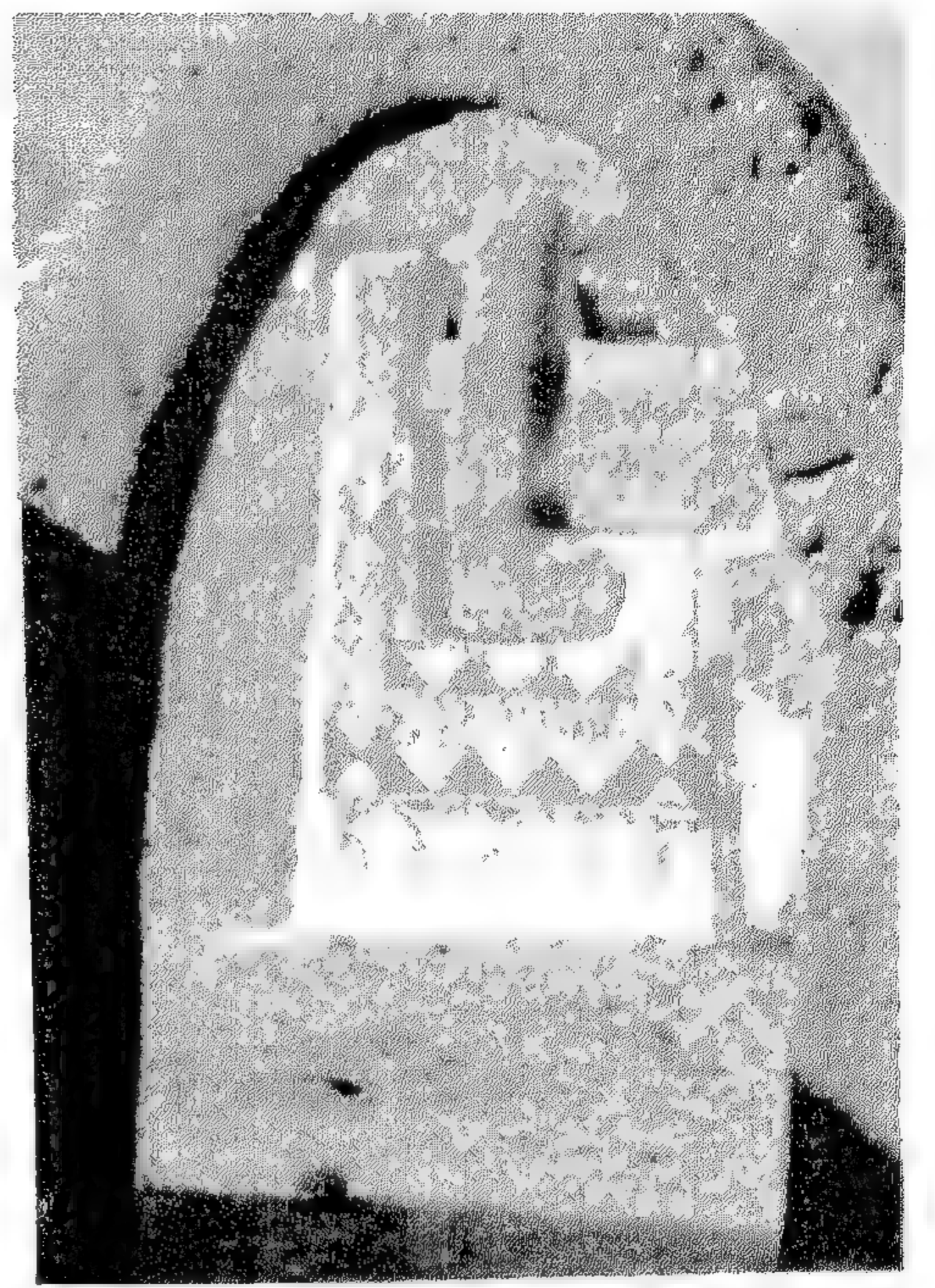
٣ عبد الشاى محمود أبو العلا .. فحار (يقصد فحار)
جبانة . هو ، بنجع حمادى وهو أحد الفنانين الشعبيين
الذين يبنون شواهد القبور ويصنعونها . الشاهد من النوع
المصرى ويظهر خلف رقبة الشاهد رسم الشمسية وعصا
وميدالية السد العالي . . بقية الشاهد بزخارف هندسية تشبه
زخارف الكليم

قبة مقام أحد الأولياء تهدم جزء منها وهي على ضفافها مبنية بالطوب اللبن وتظهر امامها بعض قمم شواهد قبور حديثة تعلو اسوار الاحواش بالجبانة





شواهد من نوع أبو رقية وتظهر على واجهة الشاهد الكبير المرأة والمقص والمشط (الفلاية) .. الزخارف على رقية الشاهد تصور الشال الذي تلبسه النساء ويتدلى بزخارفه التي تشبه صفائر الشعر .



مدخل أحد الأحواش ويبدو خلفه شاهدان أحدهما مزخرف وهما من النوع الثاني « أبو رقية » .

مجموعة من الشواهد معظمها مطلق باللون الأبيض وبدون زخارف . في أقصى يمين المشاهد شاهد بحيرى مزخرف وفي المنتصف وأقصى يسار المشاهد شواهد « أبو رقية » بينما تظهر بينهما شواهد من النوع المسمى « التابوت » .





شاهدان من نوع « أبو رقبة » أحدهما لامرأة والثاني لرجل تميزهما الرموز على المقدمة أسفل الرقبة : المرأة والمشط والمقص على الأيمن براد الشاي والاكواب والمسبحة على الثاني .



شاهد مقام على قبر امرأة على الرقبة زخارف الشال ، وتحتها المرأة والمشط والمقص

مجموعة شواهد داخل احد الاحواش في جبانة « هو » كلها من النوع « المصري » ماعدا واحد من النوع الثابت يمكن تمييز شواهد قبور النساء من رسم المرأة والمشط والمقص وتمييز شواهد قبور الرجال من براد الشاي والاكواب والمسبحة .. يلاحظ الاهتمام بشكل عقد مدخل الحوش وهو شكل غير متكرر في الجبانة .

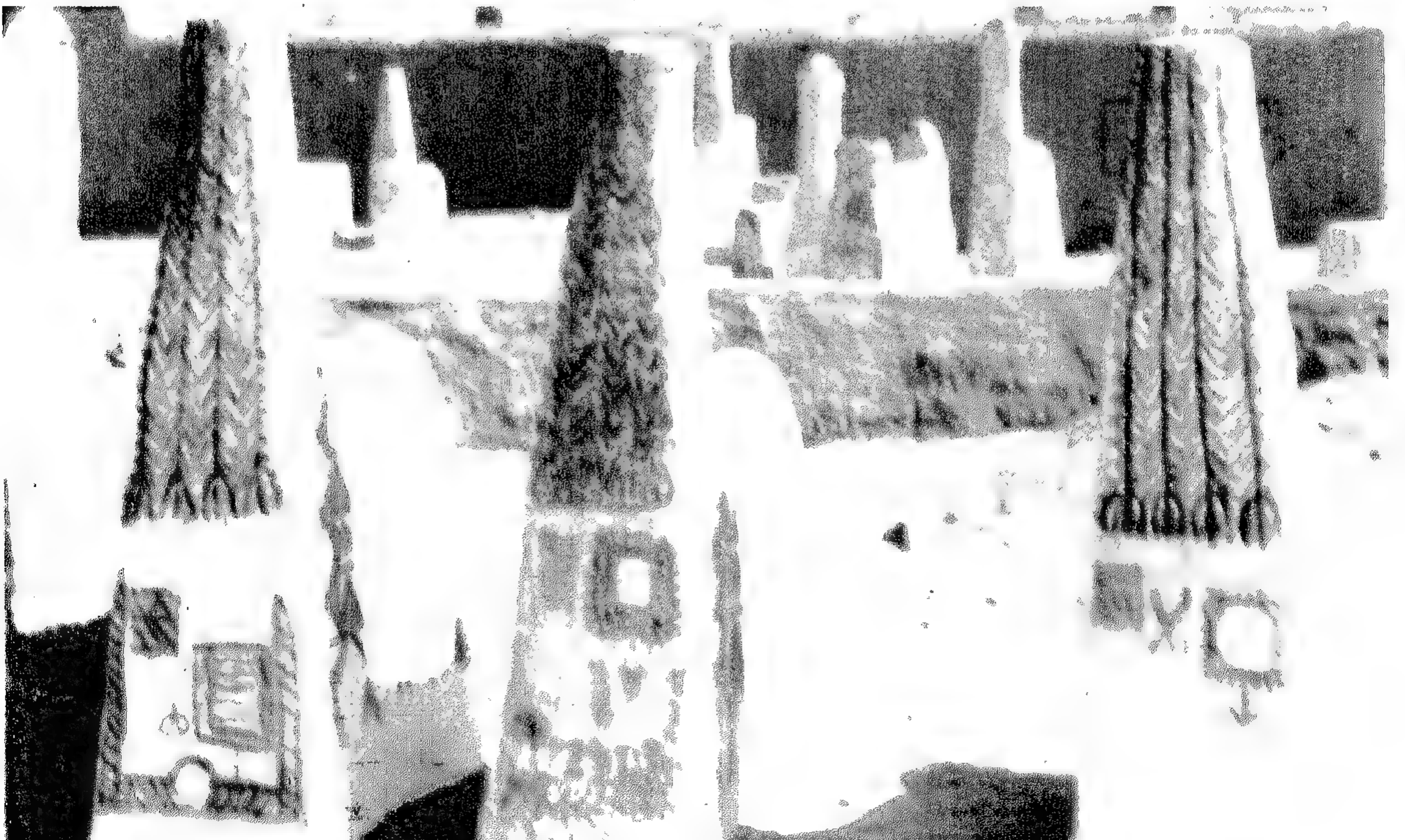




شاهدان احدهما من النوع المصرى او البحرى والاخر
« ابو رقبه » وكلاهما لقبرى رجلين .. واختلاف الزخارف
سبب تعدد الفنانين فالجبانة تضم حوالى ٢٠٠ حفار
وعائلاتهم ولكل منهم طريقته فى الرسم والتلوين .

منظر جانبي لشاهد من نوع « ابو رقبه » الفنان الشعبى
هنا يميل الى المساحات واستخدام الازرق والبيضا كلون
مستقل مع تحديد المساحات بخطوط زرقاء حتى المناطق التى
استخدم فيها الخطوط حرص ان تكون مساحة مهيمنة .

فى مقدمة الصورة ثلاث شواهد من نوع « ابو رقبه » لثلاث نساء وعلى مقدمة كل شاهد رسوم المرأة والمشط
والمقص وعلى رقبه كل شاهد رسم للشال الذى يغطى الشعر ويتدل بزخرفة على ظهر النساء فى هذه المنطقة .





مهرجان الإسماعيلية الدولي الخامس للفنون الشعبية

سمير فراج

● أصبح مهرجان الإسماعيلية الدولي للفنون الشعبية الذي يقام كل عام ومنذ خمس سنوات في المدينة الحضرية « الإسماعيلية » علامة بارزة في مجال الفنون الشعبية على المستوى الدولي ، وحيث نجحت الإسماعيلية باسم مصر بالطبع في تنظيم وإدارة المهرجان حتى وصلت به إلى هذا المستوى الدولي الرفيع بين دول العالم المختلفة وقد جاء مهرجان الإسماعيلية الدولي الخامس للفنون الشعبية هذا العام إضافة جديدة نذكرها للمدينة الحضرية بالتقدير والعرفان ولتحافظها الوزير الفنان الشاب عبد المنعم عمارة بالوفاء والامتنان .

● والذي يؤكد هذا هو ما لسنهه بأنفسنا أثناء المهرجان وما قاله رئيس شعبة الفنون الشعبية باليونيسكو « ميلراد ماسكوفيتش » عقب انتهاء أيام المهرجان : ان هذا المهرجان - بعد خمس سنوات متتالية من اقامته - يؤكد كل عام نجاحه من خلال هذا الاشتراك الكبير للفرق الفنية الشعبية التي تمثل بلادها ، وهذا الحرص الشديد له مغزى خاص الا وهو « لولا نجاح مهرجان الإسماعيلية لما تسابقت دول العالم المختلفة في اشتراك فرقها فيه » .

- وأضاف « ميلراد ماسكوفيتش » الذى حضر افتتاح المهرجان وشهد عروضه أنه يعلن قراره بإرسال بعض المطبوعات والمواد الفنية والثقافية ذات الطابع الفولكلورى التى تتضمن بعض المعلومات التراثية لدول العالم وذلك لتغذية مكتبة مركز الفنون الجديد بالمدينة الخضراء الاسماعيلية ، اسهاما منه ومن منظمة اليونسكو فى نشر الوعي الثقافى وبصفة خاصة المعلومات التراثية المقترنة بالفن الشعبى .

● والجدير بالذكر هو حرص المهرجان فى العامين الأخيرين على تكريم الرواد والعلماء والشعراء فى مجال الاهتمام بالفنون الشعبية والتراث وفى مهرجان الاسماعيلية الدولى الرابع للفنون الشعبية حرص على تكريم اسم الراحل الكبير الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، اذ أن تكريم اسم هذا الراحل الكبير اعلاء لقيمة العلم وتكريم للعلماء الذين كانت دراساتهم وبحوثهم هى الشرارة الأولى التى نبهت مجتمعنا كله الى ضرورة الاهتمام بالماثورات الشعبية والحفاظ عليها وحمايتها من الضياع والاندثار كما أنها كانت الشرارة التى فجرت فى مصر أولا ثم فى بقية العالم العربى حركة الفنون الشعبية فى منطقة بأسرها . فقد بدأت حركة الاهتمام بالفولكلور فى كلية الآداب ثم خرجت منها الى الجامعة ، وتخطت أسوار الجامعة الى الصحافة وقطاعات المثقفين وكان للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس دور رائد فى هذه الحركة ، ومن عند عبد الحميد يونس يبدأ التاريخ لميلاد الفولكلور العربى « كعلم » وهن عباءة هذا العالم خرج الكثير من الباحثين والأساتذة ومن سطور كتاباته وفكره استلهم كثيرون من المهتمين بإبداع الشعب روح العمل بحثا عن المخبوء من التراث الشعبى من أجل احيائه والمحافظة على كنوزه الكثيرة الدفينة فى التاريخ .

● وحينما فاز الكاتب المصرى الأستاذ نجيب محفوظ بجائزة نوبل العام الماضى فى الآداب - وفى اللحظة الأولى ومع اشتعال شعلة المهرجان أعان هذا فى الافتتاح وسط تصفيق غير عادى من الجمهور المصرى ووفود دول العالم المشاركة فى المهرجان ، ومن المعروف ان ابداع نجيب محفوظ

يأتى أساسا من الحارة الشعبية وفى اعتقادى أنه من أكثر أدباء مصر تعلقا بالحارة الشعبية والتراث الشعبى ، وكانت فرصة هائلة ان يشيد به مهرجان الاسماعيلية للفنون الشعبية الدولى الرابع ، ولمحة ذكاء من الوزير المحافظ عبد المنعم عمارة الذى طلب ذلك على الفور وتفدته اللجنة العليا للمهرجان وأعلنته الفنانة مشيرة اسماعيل فى بداية حفل الافتتاح أمام العالم .

واعتبر « عمارة » ان فوز نجيب محفوظ هو فخر للمبدعين العرب والمصريين وان تكريمه فى المهرجان هو فى الحقيقة اعتراف بالعباءة واسهام من قبل المصريين المبدعين فى الثقافة العالمية .

وعرف العالم من خلال فرقته للفنون الشعبية اهتمامات الفائز بجائزة نوبل المصرى نجيب محفوظ بالفن الشعبى وانسان الحارة الشعبية التراثية فى التاريخ المصرى .

● وفى مهرجان هذا العام تم تكريم شاعر العامة عبد الرحمن الأبنودى والعامة هى الالتصاق بالعامة من الناس فى الحارة الشعبية والانسان مثل الأبنودى جدير بالتكريم وهو الذى يرسل من أعماق التاريخ شخوص السير الشعبية مثل « أبو زيد الهلالي سلامة » .

● ليس مهرجانا للرقص الشعبى فقط !

وكما يعنى تكريم راحلنا الكبير العزيز أ.د. عبد الحميد يونس فى أنه اعلاء لقيمة العلم وتكريما لدور العلماء فى مجال التراث الشعبى وجذوره الممتدة عبر التاريخ وسنواته الحافلة بالمواقف الشعبية فان ذلك يعنى أيضا ومع التكريم الذى تم لنجيب محفوظ وعبد الرحمن الأبنودى على ان مهرجان الاسماعيلية للفنون الشعبية ليس مهرجانا للرقص الشعبى فقط ، كما قد يتصور البعض أو يعتقد ، فهذا اجحاف ، لكنه مهرجان عالمى للفولكلور ، بما يعنيه من التأكيد على أهمية احياء الأدب الشعبى والموسيقى والفنون التشكيلية والغناء والحرف البيئية والصناعات الشعبية وغير ذلك من الفنون .

- وحتى الرقص الشعبى فان « الحركة فيه من الناحية العلمية » ليست الأجزاء من مكوناته حيث يتكون من عدة عناصر تدخل فيها الأزياء والتطريز

والموسيقى والآلات الشعبية والحلى والصناعات
الجلدية وبعض الفنون « القولية » أو المسموعة
كالغناء والطرب .

● وإذا كان مهرجان الاسماعيلية الدولى
الرابع والخامس هذا العام أكدا على الاعتراف بدور
العلم والعلماء فهذا يجب ان يكون مقدمة لكى
تشهد الأعوام القادمة للمهرجان تكريما لأسماء
كثيرة فى مجال الإبداع فتحوا خزانة التراث
الشعبى والحارة الشعبية وكشفوا عن كنوز الثقافة
الشعبية فى مصر والبلاد العربية .

● ومن الثابت ان الكثير من الكتابات السابقة
الرائدة قد تلفت أصحابها الى أهمية دراسة
التراث الشعبى ومن أبرزها كتابات ابن خلدون
وابن اياس والمقرئى والجبرتى ورفاعة الطهطاوى
ومن بعدهم أحمد تيمور وأحمد أمين - إلا ان
علم « الفولكلور » فى مصر والمنطقة العربية لم
يولد الا على أيدي د. عبد الحميد يونس وأبناء
جيله . على أننا ما زلنا حتى الآن ، ورغم محاولات
جيل الرواد - لم نستثمر الطاقات الكامنة فى
تراثنا الشعبى لنربطها بحياتنا وواقعنا وحاضرنا
ولتكون قوى دافعة لحركة أمتنا باتجاه المستقبل
وحتى عندما حاولنا ذلك فان الكثير من عناصر
تراثنا الشعبى ومواده قد لحقها التشويه بدعوى
تطوير « الفولكلور » وبينما نجح آخرون لم
نستطع نحن ان ننجز المهمة !

ان تكريم اسم د. عبد الحميد يونس ونجيب
منحفوظ والأبنودى فى المهرجان السابق
للاسماعيلية ، ومهرجانها الدولى الخامس هذا العام
يضيف الى وجه المهرجان ملامح جديدة ويلقى
بمساحات من الضوء فوق كافة أقسام المهرجان
والتي قد لا يلتفت اليها الكثيرون من جمهور
المهرجان ، كما يودى الى تأكيد الطابع الجاد
والإطار العريض للمهرجان باعتباره مهرجانا لـ
« الفولكلور » بكل ما تعنيه الكلمة وما تستثفروه فى
المهتمين من رغبة الى المعرفة والتأمل وليس كما
يراه بعض ضيقى الأفق مهرجانا للرقصات
الشعبية فقط ! هذا ما يجب ان يدفعنا اليه
مهرجان الاسماعيلية الدولى للفنون الشعبية -
الاتصال مع ثقافات الشعوب الأخرى والتأمل فى
وحدة التجربة الإنسانية .

● المهرجان هذا العام

والخوض فى مهرجان هذا العام لم يعد من
المناسب بعد مرور كل هذه الأيام على حفل ختامه
سوى أنه كان المهرجان الدولى الخامس للفنون
الشعبية الذى انعقد فى الاسماعيلية باسمها
وتنظيمها ونجح نجاحا هائلا كبيرا لا حدود له -
وهذه حقيقة لا ينكرها الا جاحد ! لكن من المناسب
ان ينمو وبسرعة ونعرض لبعض الأمور التى تميز
بها المهرجان هذا العام واعتقادى ان هذا هو حق
للقارىء وللتوثيق .

● التواجد العربى للفرق فى المهرجان

تواجدت فى مهرجان هذا العام عدة فرق عربية
أبرزها فرقة سوريا ثم فرقة لبنان ثم فرقة
فلسطين - وأنا أضع هذه الفرق فى البداية
لأسباب : فالأولى تشترك لأول مرة فى مهرجان
الاسماعيلية ، بل وفى مصر كلها بعد محاولات
التطبيع الأخيرة بين مصر وسوريا حيث ان
العلاقات مقطوعة منذ كامب ديفيد ولبنان -
الفرقة الثانية - وهى فى ظل ظروفها الالية
وفلسطين وهى تلفت أنظار العالم الآن بسطولة
أطفال الحجارة فى مواجهة استعمار القوة الغاشمة
رغم ان اشتراك فلسطين يأتى للعام الثالث على
التوالى فى الاسماعيلية .

● منظمة سيوف العالمية

المهرجان يقام كل عام تحت رعاية منظمة
سيوف العالمية - وهى منظمة ثقافية تابعة لهيئة
اليونسكو وتهدف الى التعريف بثقافات الشعوب
وتوثيق الصلات بينها من خلال التراث
والفولكلور واستطاعت الاسماعيلية ان تضع
اسمها على خريطة المهرجانات العالمية وان يتردد
اسم هذه المدينة الخضراء فى معظم عواصم العالم
الكبرى والصغرى كواحدة من المدن الحضارية
والعاشقة للفنون كما نعرف جميعا .

● ديفيليه لجميع فرق المهرجان

توالت الاحتفالات وظهر « الديفيليه » الجماعى
للمهرجان وشاركت فيه جميع فرق الفنون

الشعبية بملابسها وآلاتها الموسيقية الفولكلورية
وقد تمت عروضها الفنية الغنائية الراقصة بين
الناس في عروض شعبية .

● الفرق العالمية التي شاركت في المهرجان

الفرق التي شاركت في مهرجان الاسماعيلية
الدولى الخامس للفنون الشعبية هذا العام هي :
الهند وبولندا وفرنسا ويوغسلافيا وايطاليا
وتاييلاند والدانمرك واسبانيا وهولندا وتركيا
وبلجيكا وبلغاريا وروسيا والمجر وبنجلاديش
بالاضافة الى دول العالم العربى الست الكويت
لبنان وفلسطين والسعودية والأردن وسوريا .

● الملامح من البيئة المصرية

على هامش المهرجان كان افتتاح المعرض
السنوى للحرف البيئية. والمروضات الشعبية
وافتحه الوزير المحافظ ولفيف من الضيوف
وقد شارك في اعداد ذلك المعرض أو يعرض
أعمالهم مجموعة كبيرة من الفنانين والباحثين
بمركز دراسات الفنون الشعبية وهم وداد حامد ،
د. نادية حسن ، سوسن عامر ، أنور مطر ، أحمد
الديب ، زينب حجازي ، عصمت عوض ، سوليا
ولى الدين ، مصطفى جاد ، والجدير بالذكر ان
معرض هذا العام يضم اضافة جديدة عن معارض
السنوات الأربع الماضية ، حيث قام المركز
بانتخاب مجموعة متميزة من رسائل الماجستير
المهامة والتي تناولت مواضيع - النوادر في
الأدب الشعبى ، الأثاث الشعبى ، الأغاني والأفراح
الشعبية بالاضافة الى عرض العديد من كتب
ومجلات الفنون الشعبية في مصر والوطن العربى .

●● كما تضمن معرض هذا العام عرض أول

معجم مصرى عربى فى الفولكلور والذي ألفه رائد
الأدب والفنون الشعبية الراحل د. عبد الحميد
يونس رحمه الله ، كما ضم المعرض أيضا مراجع
عن الأمثال والحكايات الشعبية العربية للأستاذ
صفوت كمال ونماذج من السير الشعبية مثل :
سميرة أبى زيد الهلالي سلامة - وعنصرة - والأميرة
ذات الهمة .

● مهرجان ألوان الأزياء الشعبية أيضا !

يجدر هنا أن نذكر ان فرشاة البيئة رسمت
لوحة تشكيلية رائعة مساحتها الكرة الأرضية
واطارها ذلك المزيج المتنوع من تراث الشعوب
فى العالم وعاداتهم وتقاليدهم وطقوسهم الخاصة
فى أفراحهم وأحزانهم وحيث تصنع جغرافيا
المكان بعدا حيويا فى تشكيل مفردات وقيمة
وخيوط أزياء هذه الشعوب تتعانق وحداتها
وأجزائها وأشكالها واللوانها لتصنع شكلا يميز
كل بيئة عن الأخرى ، وكان لنا هذه الاطلالة على
ملاحج أزياء شعوب العالم المشتركة فى المهرجان ،
استلهمت فيها هذه الشعوب كل ما يمكنها
التعبير عنه بشكل فطرى فيه اعداد وعمق
لتاريخهم وتراثهم ، انها رحلة ممتعة من خلال
قراءة شعبية فى الأزياء والرقصات لمختلف الفرق
لكن سنخصص هنا بعض فرق عالمنا العربى -
« السعودية » مثلا :

فالملايس والأزياء الشعبية التى تزين بها
الفرقة فى رقصاتها الشعبية ما هى الا الملايس
التي كانوا يرتدونها منذ زمن قديم فى شبه
الجزيرة العربية ، فمثلا فى منطقة « نجد »
نجدهم قديما كانوا يرتدون « ثوب » ذى اكمام
واسعة مصنوع من القطن الأبيض الخفيف للحد
من أشعة الشمس ويضعون فى الوسط « حزام »
به خنجر « جنبه » وسيف كما يوجد بداخل
الحزام « جراب » به طينجة يطلق عليها
« الفرد » كما يرتدى على الثوب الأبيض روب
قصير يسمى « إصايه » حتى يخفى ما بداخل
الحزام ويضعون على رؤوسهم « شماغ » .

● الفرق اللبنانية : وعن فرقة فهد عبد الله
للفنون الشعبية اللبنانية نقول : ترجع ملابسها
الى العصور القديمة فملابس الرجال عبارة عن
سروال فضفاض من الحرير الأسود مع قميص
واسع باللون الأبيض ويتخلل الراقص بطربوش
أحمر على الطراز القديم أو طرطور ، أما ملابس
الفتيات فهى عبارة عن قستان من الحرير أو
الكتان الناعم مزركش ومنقوش بالألوان المتنوعة .

● الفرق الأردنية : تتشابه أزياء المرأة
الأردنية مع زى المرأة العربية فى سائر الأقطار
اذ تسودها الحشمة والوقار ويرتدى عضو الفرقة

الأردنية للفنون الشعبية الثوب الطويل المصنوع من الملمس والمخمل ويكون أسود اللون بصفة عامة وذلك للاحتشام ويكون مطرزا ٠٠ بالخيوط الملونة بالزخارف الإسلامية ويرتدى فوقه معطف يسمى « انوامر » ، أما الرأس فتغطي « بالسففة » التي تغطي الأذنين والرقبة وتكون داخل الفستان وتربط على الرأس بالعصبة التي تتدل من الخلف .

● فرقة شعبية الرقة للفنون الشعبية بسوريا :

تمثل الفرقة محافظة الرقة الواقعة على نهر الفرات بسوريا والملابس التي يرتديها أعضاء الفرقة ترجع الى القرن الثامن عشر حيث تخلف ألوانها باختلاف السن فالنساء الأكبر سنا يلبسن الملابس السوداء والأقل سنا يلبسن الملابس ذات الألوان المتعددة ، وهي تتميز بالجمال والوقار .

● اقتراح مهم :

ومن أبرز الاقتراحات لصالح مهرجان الاسماعيلية للفنون الشعبية وجود أرشيف دائم بمقر جريدة القناة للمهرجان في سنواته السابقة والنقادة حتى يمكن ان نرجع اليه في أى شئ مع طبع كتاب خاص عن المهرجان أيضا يتم توزيعه على الفرق المشاركة في المهرجان سنويا ، كذلك لابد من الاهتمام بالندوة العلمية من جانب المسئولين بالمهرجان ويجب انعقادها في أماكن تواجد الفرق والجماهير حتى تكون تربية علمية وجماهيرية وإن على وزارة الثقافة رعاية المهرجان بالتعاون مع الاسماعيلية حتى يكتب للمهرجان الذي ينجح كل عام ويتطور ان يستمر ويتفوق .

● في المؤتمر العلمي للفولكلور :

وفي اطار مهرجان الاسماعيلية الدول الخامس للفنون الشعبية عقدت الندوة العلمية التي دعت اليها قرية الشرق الأوسط خلال يومي ١٧ ، ١٨ أكتوبر واشترك فيها الأساتذة المتخصصين صفوت كمال « رئيسا » خبير الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون وايزيس فتح الله أستاذ ووكيلة كلية التربية الموسيقية ودكتور هدى صبرى أستاذ بكلية التربية الموسيقية أيضا ود كمال

الدين حسين ، والأستاذة سوسن عامر ، وكذلك لفيف من المسئولين عن الفرق المشاركة في المهرجان من مختلف دول العالم ، وقد تناولت الندوة في مناقشاتها العلمية والثقافية والفنية موضوع مهم هو « الفنون الشعبية والشخصية القومية للشعوب » من خلال محاور أساسية هي : توظيف المهرجانات الفنية في الاعلام الثقافى والسياحى والتنمية الاجتماعية ، ودور الموسيقى الشعبية في التعبير عن الشخصية القومية وتنشئة الأجيال الجديدة ، والرقص ووظيفته في التعبير الدرامى عن شخصية الأمة ، والفنون التشكيلية ورموزها في التعبير الفنى عن عادات وتقاليد ومعتقدات الشعوب وفكرها ووجدانها . كما ناقشت الندوة « الاحتفالية » وتاصيل الثقافة الشعبية ودورها في التعبير عن فرحة الشعوب والمحافظة على مصادر الابداع الفنى الشعبى .

ومن خلال ما تم من حوار ثقافى وعلمى وفنى اقترحت اللجنة ضرورة العمل على توثيق العروض المقدمة في هذا المهرجان وغيره من مهرجانات سابقة ولاحقة وانشاء وحدة وثائق وأرشيف يتبع احدى الجهات المعنية بشئون الثقافة والفن في الاسماعيلية ، كذلك وضع معيار فنى دقيق للفرق المشاركة في المهرجان حتى يتحقق دائما مستوى جيد من العروض ، كذلك شرح موضوعات عروض الفرق المختلفة قبل تقديمها حتى يتيسر للجمهور متابعة مضامين وموضوعات تلك الفرصة ، تأكيدا لفهم أوضح لما تقدمه هذه الفرق ، مع تشجيع الفرق العربية والأفريقية على المشاركة في المهرجان بمختلف وسائل التشجيع الأدبية والمادية .

● كذلك التوسع في اقامة معارض الفنون الشعبية ودعم مراكز دراسات الفنون الشعبية وضرورة تعاونها مع الفرق الفنية المتخصصة في أداء عروض فنية شعبية ، مع عناية أجهزة الاعلام بمواد الفنون الشعبية وتوجيه الشكر الخاص لتليفزيون مصر على اهتمامه الجاد بعروضاته المختلفة في التغطية الاعلامية [أوفد التليفزيون واجدة من أكبر مذيعاته فى القناة الأولى وهى سهر شلبى التى قدمت باقتدار افتتاح وختام المهرجان ورسالة يومية فى القناة الأولى وادارت مناقشات موضوعية باللغة الانجليزية مع الوفود الاجنبية فكانت خير

هذا وقد صدرت في نهاية الندوة عدة توصيات
كان أهمها :

● ضرورة الجمع بمنهج واحد وأدوات موحدة
بين فريق العمل الذي سيقوم بتكوين الأطلس
الفولكلورى .

● تكثيف دور الخبراء الباحثين على مستوى
العالم وإبداء الملاحظات والتعليقات حول ورقة
العمل المقدمة من الجهات المختلفة وإرسال البحوث
والدراسات الى اللجنة التحضيرية المقامة في شهرى
نوفمبر وديسمبر التى سوف تساعد على انعقاد
مؤتمر أطلس فولكلورى .

● كما أوصى المؤتمر ان يكون كل أعضاء هذه
اللجنة نحو « أطلس فولكلورى » من المعهد العالى
للفنون الشعبية وكلليات الآداب وكلليات الفنون
بأنواعها ومراكز الفنون بأنواعها ، ومراكز
المأثورات الشعبية لدول الخليج المختلفة ، ومراكز
بغداد والسعودية والكويت والاستعانة بالأطلس
الفولكلورى الألمانى والسوفيتى والمجرى ، وأطلس
أوروبا والدول المجاورة ومؤسسات اليونسكو ،
وأجهزة جامعة الدول العربية والهيئات الدولية
العاملة بتنظيم المهرجانات ، والأمانة العامة لمجلس
التعاون العربى .

● وتطرقت المناقشة أيضا الى ضرورة إيجاد
أطلس فولكلورى عربى ، لكن وجد من يقول
لابد من التانى وأخذ الأمور درجة درجة وصولا
الى أطلس عربى لائق ، ونال هذا الاقتراح القبول
والاستحسان .

● وبعد

فالتحية كل التحية لمهرجان الاسماعيلية الدولى
للفنون الشعبية .

سفيرة اعلامية لمصر وللتليفزيون المصرى أمام دول
العالم المختلفة ، وقد أجرى معها تليفزيون المجر
حوارا حول الفنون الشعبية فى مصر ، ووجه لها
الدعوة لزيارة تليفزيون المجر ، كما قدم المخرج
التليفزيونى البارع عبد الحكيم التونسى المهرجان
على شاشة التليفزيون بنجاح يشكر عليه ونقدته
له .

كذلك تضمنت توصيات الندوة العلمية
الحرص على انطباع الفولكلورى والأصيل للفرق
المشاركة فى المهرجان وعروضها وأجمل ذى شعبى
يعبر عن أصالة الإبداع الشعبى فى عروض
الفرق .

كذلك التعاون مع مراكز الفنون الشعبية
الدولية وخاصة العربية لأصدار كتاب « نوى عن
المهرجان - وتوجيه الشكر الجزيل للوزير المحافظ
عبد المنعم عمارة محافظ الاسماعيلية لرعايته
المهرجان والحرص على ان يخرج بالصورة اللائقة .

● وافتتح الوزير المحافظ عبد المنعم عمارة
أوحسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور
الثقافة وقائع الندوة العلمية . . نحو أطلس
فولكلورى مصرى التى انعقدت فى مركز النيل
للاعلام ورأسها الدكتور محمد الجوهري وحضرها
الدكتور صلاح الراوى مدرس الأدب الشعبى
بالمعهد العالى للفنون الشعبية والخبير صفوت كمال
استاذ الفولكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية
والدكتور عمر الفاروق استاذ الجغرافيا بجامعة
عين شمس والفنان التشكيلي عز الدين نجيب
ومحمد الزيودى نقيب الفنانين الأردنيين ورئيس
شعبة الفن الشعبى بوزارة الثقافة الأردنية
والصحفية سهام بيومى وعدد من أساتذة الفنون
والدراسات الفولكلورية وعلم الجغرافيا والصحفيين
والاعلاميين المتخصصين فى مجال الفنون الشعبية
والتراث . .

مقابر

الهو

ونشواهدها المدهشة
نموذج من الفن الشعبي
الفكري في العالم

صبحي الشاروني

سمعت اسم قرية «الهو» لأول مرة عام ١٩٦٦ من الرسام «محمود السطوحى عباس» ابن نجع حمادى ، وحكى عن مقابرها المزخرفة والمرسومة بوحدة شعبية ، وأدهشنى برسومه لنشواهدا التى تشبه هيئة الجمل أو الحصان ...

ونشرت موضوعا صحفيا عن البحث الذى وضعه الفنان «السطوحى» تحت عنوان «الزخارف الشعبية على مقابر الهو»، ثم نشر الفنان بحثه عام ١٩٦٨ فى سلسلة «الكتب الأولى» الذى كان يصدره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

ومرت سنوات وأنا احتفظ بكتاب الزميل «السطوحى» ، وكلما وقع فى يدي خلال البحث عن أحد المراجع فى مكتبتى سألت نفسى : متى أجد الفرصة لمشاهدة هذه المقابر وتسجيل زخارفها فوتوغرافيا ؟ وأنا واثق اننى خلال هذا التسجيل سأحصل على لوحات فنية ... وظلت زيارة «الهو» أمنية لا أجد سبيلا الى تحقيقها . وسط المشاغل المتتالية ودوامه العمل اليومى الطاحنة .

وفي إحدى الجلسات العائلية منذ بضع سنوات تعرفت على قريب يعيش في مدينة قنا ، وسألته عن « الهو » ومقابرها وزخارفها .. ورحب بفكرة استضافتي ومصاحبتى الى قرية الهو .. لكن الزيارة تأخرت سنوات قام خلالها الفنان المبدع الدكتور مهندس « بهاء مذكور » بإقامة معرض فوتوغرافى ناجح فى الأكاديمية المصرية للفنون الجميلة بروما عن هذه المقابر وزخارفها . وتأكدت ان الفرصة ضاعت منى بسبب نقص الهممة وتأخرت فى تنفيذ الفكرة ، وذلك لأن فنانا كبيرا قد سبقنى الى استخراج لوحات فنية جمالية من هذه الظاهرة الفريدة .

✽

لكننى عندما جلست مع الدكتور بهاء أسأله عن مغامرته فى مقابر الهو ، تبينت انه استخدام اسلوبا فى التصوير يختلف تماما عن اسلوبى ، فقد قام بالتصوير ليلا على أضواء سيارته ليخرج لوحاته الفنية ، لكنه لم يهتم بتسجيل هذه الزخارف أو دراستها كظاهرة فريدة فى الفن الشعبى .

والتقيت مرة أخرى بقريبى « القناوى » فى فبراير الماضى ، واذا به يجدد الدعوة فأسرعت معه حاملا أدوات التصوير لأقوم بالجولة الأولى تاركاً كل مشاغلي لألتقى بمقابر « الهو » وزخارفها الفريدة بعد ٢٣ عاما من الاشتياق . وسأستكمل تسجيلها فى الشتاء القادم لأننى اعتبر الزيارة الأولى استكشافية ولم أحقق خلالها كل ما كنت أرجوه .

الموقع والتاريخ

من الناحية التاريخية كان من السهل الوصول الى الواحات الخارجية عن طريق دروب القوافل من « هو » ، وتستغرق هذه الرحلة بالجمال من أربعة الى خمسة أيام ، ولذلك كانت بها فى بعض العصور حامية أو قلعة مهمتها حراسة هذا المنفذ بين وادى النيل والصحراء وتحصيل الرسوم والجمارك .

فى هذه المنطقة توجد آثار ترجع الى ما قبل التاريخ وأخرى ترجع الى الأسرة السادسة فى الدولة القديمة ، وهناك ما يشير الى قلعة شيدها « امنمحات » أحد ملوك الأسرة الثانية عشر فى الدولة الوسطى .

ويذكر الفنان محمود السطوحى فى بحثه انه مفروضة على بلدة « الهو » خلال حكم الأسرة عشر على وثائق تدلنا على الضرائب التى كانت الشامتة عشر فى الدولة الحديثة ، وتدلنا هذه النصوص على مدى ثراء تلك المدينة وشهرتها بتربية الأوز (كانت تدفع ٥٠٠ أوزة بخلاف السبائك الذهبية والأبقار والغلال) وكانت المدينة ذات الآثار الكبيرة تقع غربى النهر بينما

مقابر « الهو » تفتش الآن مساحة ثلاثة آلاف فدان تقريبا .. وتضم مدافن ٧٦ قرية وبلد ، وفيها حوالى ٢٠٠ « تربي » وعائلاتهم .. هؤلاء التربية أو الحفارين هم الذين يقومون ببناء شواهد القبور وزخرفتها ، بناء على طلب عائلة المتوفى وعلى الأجر الذى تدفعه نظير ذلك .

الجبانة يحدها من الجنوب مصنع الألمنيوم الشهير أما الجانب الغربى فهو الذى فيه احتمالات امتدادها واتساعها نحو الجبل والصحراء ، وتمتد على حافة الجبانة الغربية كابلات وحوامل الضغط العالى التى تحمل تيار الكهرباء المتولدة من السد العالى فى الجنوب الى بقية الوادى فى الشمال . ومن الشرق تحدها القرى والمزارع والسواقي الأخضر الممتد حتى مجرى النيل .. ولم أصل الى حدودها الشمالية فى زيارتى الأولى وان كان يذكر انها منطقة صخرية جبلية غير منبسطة مثل صحراء الجبانة .

مدينة قنا تقع على بعد حوالى ٣٠ كيلو مترا لكن على الجانب الشرقى من النيل ، أما مدينة نجع حمادى فتبعد ٦ كيلومترات على نفس الضفة الغربية للنيل .

يفع مركزها التجارى الذى ازدهر فى الدولة الحديثة (الأسرة ١٨) شرق النهر .

وهناك حتى الآن بقايا معبد يحمل أسماء « بطليموس » السابع والعاشر والامبراطور « ادرين » كما كانت هناك قلعة أقيمت فى عصر الحكم الرومانى ، وكانت تستخدم كاستراحة على الطريق الموصل الى الواحات . . كما ذكر اسم المدينة فى المخطوطات القبطية التى عثر عليها قرب نجع حمادى .

وفى القرن الخامس عشر حصد وباء الطاعون سكان المنطقة ودمرها ، ويقدر ضحاياه فى « هو » بحوالى ١٥ ألف نسمة ، بعدها فقدت المدينة شهرتها تماما . . ولكنها نالت شهرة جديدة أسطورية فى كتب السحر والتعاويذ والتفقيص والحبايا والدفائن والكنوز ، الذى طبعه فى القاهرة « مجلس المعارف الفرنسى الخاص بالعادات الشرقية عام ١٩٠٧ » .

مقابر الهو الحالية

كانت الجبانة عام ١٩٦٦ تحتل رقعة تشبه المثلث قاعدته فى الشرق ورأسه ناحية الغرب . أما الآن فهى تتخذ شكل مستطيل يمتد على حافة الصحراء بجوار الوادى غرب القرى والبلدان والمزارع التى تقع بين صحراء الجبانة والنيل . ويحيط بكل مجموعة من المقابر الخاصة بأسرة معينة سور من اللبن عليه طبقة من الطين والرمل ، ومن النادر ان يطل هذا السور الآن بالجيز الأبيض بينما كان شائعا منذ ربع قرن وتسمى هذه المجموعة من المقابر « بالحوش » ولها بوابة يعلوها أحيانا عقد فوقه زخارف مجسمة . .

لكن كلما اتجهنا غربا اختفت ظاهرة الأحواش المحاطة بالأسوار ، انها المدافن الجديدة وربما تكون مدافن الفقراء . لكن هناك أسوارا تمتد من الشرق الى الغرب لتحدد مدافن كل قرية أو مدينة ، وليكون الامتداد نحو الغرب والجبل وليس الى الشمال أو الجنوب ، لهذا كان من الصعب علينا اختراق الجبانة من الجنوب الى الشمال الا بعد الوصول الى نهايتها الغربية عند حافة الصحراء .

شواهد المقابر تشبه فى معظمها شكل الجمل أو الحصان ، حيث ترتفع الشواهد الأمامية (الرقبة) مع وجود شاهد خلفى صغير ربما يشير الى سنام الجمل أو مؤخرة الحصان الرافص ، وربما يمتد هذا الشكل الى الأوزة التى اشتهرت هذه المنطقة بتربيتها فى العصور القديمة .

المهم انه ليس هناك خلاف على ان رقبة الشاهد بخليط الطين والرمل والماء يترك ليجف ، ثم يطل بالجيز الأبيض ليكون جاهزا للزخرفة ، أو يترك بدون زخارف .

وأهل الميت يطلبون من الحفار إقامة الشاهد على نمط أحد الشواهد السابق بناؤها ، وإذا كانت هناك تعديلات فى الأبعاد أو الارتفاع فيتم الاتفاق عليها بالنسبة للشاهد الذى يطلبون البناء على منواله .

وتنقسم الشواهد الى ثلاثة أنواع من حيث الشكل والارتفاع : الأول هو المصرى أو (البحرى) والنوع الثانى (أبو رقبة) أما النوع الثالث فهو (التابوت) .

النوع الأول هو أكثر الأنواع الثلاثة ضخامة ، وهو خاص بالرجال وبالذات المسنين . القاعدة أكبر من (أبو رقبة) و (التابوت) . وأعلى منهما ، ولا تترك الشواهد من هذا النوع بلا زخارف بينما (التابوت) عادة لا يزخرف ويترك مطليا باللون الأبيض .

والنوع البحرى هندسى الشكل تتخلله نتوءات بارزة تلتف حول القاعدة كالحزام وحول الرقبة عند بدايتها وقرب نهايتها فتبدو وكأن عليها غطاء للرأس . . ويرتفع هذا النوع الى نحو مترين وقد يصل الى ٢٢٥ سنتمترا .

النوع الثانى (أبو رقبة) خاص بالنساء لا يزيد ارتفاعه عادة عن متر ونصف ، نادرا ما تظهر به نتوءات ، وليس به زوايا حادة ، وتتخذ الرقبة عادة شكل المخروط الناقص ، وأحيانا تنتهى قمة الشاهد الأمامى بمخروط كامل يشبه نهاية المسلات الفرعونية ، وفى هذه الحالة يدل على أنه قبر لرجل من الشباب ، ولا ترسم عليه أية زخارف فيما عدا الرموز الدالة على الكرم والتقوى (أبريق الشاى مع الأكواب ثم السبعة) .

وفى بعض الأحيان يقل ارتفاع القاعدة بشكل ملحوظ ، وهذا يعنى ان الشاهد لقبر أحد صفار السن .

النوع الثالث (التابوت) هو أقل الشواهد حجما وليست له رقبة ، وهو يطل عادة باللون الأبيض ويترك بلا نقوش ، وهذا النوع خاص بالأطفال والفقراء ، وهو يشبه فى بساطته المصاطب الفرعونية التى استخدمت قبل الأسرة الرابعة (أسرة بناء الأهرام) .

زخارف مقابر الهو

يزخرف شاهد القبر بعد جفاف طبقة الطين والرمل التى غطى بها البناء ، فيدهن بالجير ليتخذ اللون الأبيض كخلفية للزخارف ، الألوان المستخدمة هى المساحيق الطبيعية التى تباع لطلاء المنازل ، وتتكون معظمها من أكاسيد ملونة هى أكاسيد الحديد الحمراء والصفراء .

تمزج هذه الأكاسيد بالأبيض جيدا لتثبيتها ، لتكون براقا اللون ، ويستخدم الحفار فى عمله قطعة من جريد النخل بعد ضعفة أحد طرفيها بين حجرين . (وهى نفس طريقة المصريين القدماء فى صناعة فرش الرسم والتلوين) .

الزخارف تتخذ شكل وحدات أفقية أو رأسية . . وهى على جسم الشاهد تتخذ شكل الشريط ، وتسمى مجموعة الوحدات الزخرفية التى تحصرها مساحة فى شكل المربع أو المستطيل اسم (الزوقة) .

وزخارف شواهد قبور النساء تختلف عن زخارف شواهد قبور الرجال ، وتتضمن رموزا تشير الى شباب المرأة أو الى شهامة الرجل وكرمه . وعلى النوع المصرى (البحيرى) نجد زخارف قبور الرجال التى تسودها الأشكال الهندسية المستقيمة الخطوط التى تفضل الوحدات تحاط أحيانا بخطين متعرجين أو تأخذ شكل دوائر كحبات المسبحة وأحيانا تأخذ الوحدات شكل نوافذ تحاط بستائر فى الأركان . . ومن الأمام

أسفل الرقبة تترك منطقة خالية من الزخارف الهندسية لتوضع بها الرسوم المعبرة عن شهامة الرجل وكرمه مثل أبريق الشئ الذى يمتد صنبوره ليصب الشئ فى الأكواب ثم السبحة ، وكانت ترسم فى هذه المنطقة منذ ٢٢ سنة المسدسات والبنادق للدلالة على أنه من المسلحين أو البذور ، لكن هذه الرموز اختفت اليوم . . ويلاحظ ان هذه الزخارف تطمسها حرارة الشمس وقوة الضوء فى هذه المنطقة فلا تستمر بنفس نضاعتها سوى عام أو عامين ويجب تجديدها بعد ذلك أو تختفى ويظهر لون الطين تحت الطبقة الجيرية .

الجزء العلوى والرقبة تسودهما الزخارف الهندسية والنباتية ، وخاصة الوحدات المثلثة التى تشبه زخارف الكليم الذى تشتهر به المناطق المجاورة لـ « هو » فى اخميم . . بينما يترك الجزء الخلفى من الرقبة يدون زخارف لترسم عليه رموز أخرى مثل الشمسية والعصا مع ميدالية السد العالى بالنسبة للذين عملوا فى بناء السد .

الزخارف الخاصة بشواهد قبور النساء نجدها على النوع المسمى (أبو رقبة) وهى متشابهة على معظم الشواهد ، فعلى رقبة الشاهد يرسم الشال أو الطرحة بزخارفها الملونة المثلثة (زجراج) ، وأحيانا تظهر نهاية الضفائر عند نهاية الشال السفلية بين الشراشيب المدلاة ، وفى مقدمة الشاهد على القاعدة ترسم حاجيات المرأة مثل المرأة ، ويتفنن الرسام فى زخرفة أطرافها ومقبضها ، ثم المقص والمشط . . وأحيانا نجد رهزا لماكينه الحياطة . . .

وقد أكد الفنان محمود السطوحى فى بحثه وجود علاقة تشابه بين الزخارف المنقوشة على شواهد المقابر فى جبانة « هو » وزخارف النسيج فى هذه المنطقة : السجاد والكليم وأحزمة الجبال وسروج الخيل وبرادع الحمير والركائب . . . خاصة التى تزين النوع الثانى من شواهد المقابر (أبو رقبة) ، وقد اتخذت شكل هذه السروج فى نقشها ونسيجها .

umes of over 2250 pages by the Ministry of Information in Kuwait between the years 1978-1984.

The book in its method of classification and collected material is considered an outstanding model for the studies of Arabic proverbs.

Prof. Tawfiq Hanna offers a presentation and an analysis of this large book mentioning the effort made by Mr Ahmed el-Bishr el Roumi in collecting the Kuwaiti proverbs. He also underlines the scientific effort made by Prof. Safwat Kamal in collecting and classifying the Kuwaiti proverbs as well as the equivalent Arabic proverbs.

Prof. Hanna discusses the methodology used by Prof. Kamal in this book. He also mentions the aim of the work, its beginnings, the application of the chosen methodology, as well as how the proverbs had been collected from different parts of the Arab world. The writer also refers to the definition of a proverb as rendered by Prof. Kamal, and the definition created previously by other Arab thinkers mentioned in the book.

Mr Qutb Ablel-Aziz Basyouni writes about the dissertation held at the Faculty of Arts in Cairo University. The Thesis was presented by Mr Mohammed Hussein Hilal for an M. A. degree in folk literature. The title of this thesis is : "Folk tales — a field work study in Al-Ayyat region". Mr Basyouni refers to the effort made by Mr Hilal in collecting, classifying and analysing the folk tales. The process of gathering material and working and analysing the folk tales. The process of gathering material and working it out in a scientific way took from the researcher seven years of continuous effort.

In the part of the Magazine entitled "The Folklore Magazine Tour" Mr Samir Farrag presents a review of the events of "Ismailia International Folklore Festival" which is no longer a festival of only folk dance, but a festival of folklore and folklorists. The organizers of this festival this years were celebrating the memory of the late Arab folklore pioneer Prof. Dr Abdel Hamid Yunis ; it was also a celebration to the honour of our international novelist Nabuib Mahfouz, the winner of the Nobel prize in literature in 1988, as well as to the honour of the Egyptian poet, Mr Abdel Rahman el-Abnoudi, for his efforts in the domain of popular poetry.

Within the festival, two scientific Seminars were held, one about "Folk Arts and the National Personality" chaired by Prof. Safwat Kamal ; the other about the "Egyptian Folklore Atlas" chaired by Prof. Dr. Mohamed el-Gohary.

Finally, Mr Soubhi el-Sharouni presents a study about "Al-Hew" graveyards and their original, richly decorated tombstones. This study deals with the location of these unique graves ; their history as well as the description of the "al-Hew" graveyards today. The tombstones are characteristic of their shapes which resemble a camel, a horse or may be even a goose, the animals which were bred in that area, in old ages.

Mr el-Sharouni also presents a description of the different kinds of tombstones, their ornamentations as well as their symbols and the significance of those symbols. Moreover, the writer points out the differences between the graves of men, women and children. The study is accompanied by a number of photographs of those tombstones and their ornamentation, showing the characteristics of this unique artistic expression.

lecting and notating the texts of folk narratives.

Next on the history of folklore studies in Spain, Mr Tal'at Shaheen offers a translation of an article by Dr Pilar Romero de Tejala, (the Director of the National Museum of Ethnology) in which she has traced this history which goes back to the mid-19th century, when folklore work was done by half-official institutions in Spain.

Yet, it is most probable that interest in folklore in Spain had begun earlier but it was only the individual effort. This study emphasizes the fact that Machado, the father of the two eminent poets Antonio and Emanuel Machado was the first to render folklore studies their due importance in Spain. He was the one to establish the first folklore society in Spain.

The article deals with the most important folklore events and Spanish folklore studies in different regions beginning from the middle of the previous century up till now. Thus, we get a panorama of the interest and attention paid in Spain to that branch of human knowledge.

Mr Ibrahim Hilmi presents a detailed study on "*Kiswat al-Ka'ba al-Sharifa*" ((The Cover of the Holy Ka'ba), in which he has paid great attention to the historical framework of the festivity held on the occasion of sending "Kiswat" to Mecca, as well as the reflection of this celebration on some folk literary forms such as "*Sirat el-Malek Sayf Ibn Thee-Yazan*."

Mr Hilmi has traced the history of the "Kiswat" ever since it has been prepared by the king of Himyar, two centuries before the "hijra", until the time of Prophet Mohammed and the first Four Caliphs. Then the wraiter speaks of the role of the Fatimids from the year 372

(h. when the Caliph el-Mou'iz li-Din Ellah took this responsibility to compete with the Abbasid Caliph of Baghdad. This honour of sending the "Kiswat" to Mecca belonged to Egypt since this time until only a number of years ago.

Mr Hilmi offers a tescription of the "Kiswat"; its size, shape and the type of material and decoration it has, thus becoming a folk craft.

He also deals with the Arab travelers such as Ibn Jubayr, Ibn Battuta, al-Maqrizi and al-Jabarti who have describ the "Kiswat" of Al-Ka'ba during the Ayyubid and the Mamelake Sultans. It used to be at that time adorned with gold, silver, corundum and silk.

Mr Hilmi mentions also the kind of embroidery used on the "Kiswat"; moreover, he presents a precise description of the last "Kiswat" produced in Egypt. He has also written about the craft itself, the craftsmen, and the rituals performed by them during their work.

Nowadays, the "Kiswat" is made in Saudi Arabia by some Egyptian craftsmen who are specialized in this work.

In the part of the Magazine called "*The Folklor Library*", Dr Kamal el-Din Hussein presents a brief account of William A. Haviland's book "*Cultural Anthropology*". Although published in the year 1975, the book remains an important publication among the studies on folk culture and cultural anthropology.

Next, we have another account presented by Prof. Tawfiq Hanna on the book entitled "*Kuwaiti Proverbs — a Comparative Study*" by Mr Ahmed el-Bishr el-Roumi and Prof. Safwat Kamal. This book has been published in four vol-

group to do its best in choosing what is best for all its members ; by them it is know the importance of acquiring experience through the situations and events that a human being undergoes, as well as all the experiences that the group expresses in th form of folk wisdom, or any other norms of behaviour included in this kind of Mawwal.

Then, *Mr Ahmed Adam presents a translation of the famous American Folklorist Stith Thompson's study about "Magic and Marvels" in his book "The Folktale"*. In this study, Thompson states that magic has a great role in a large number of those folk tales known as "marvels".

From this study, we got to know that magic powers may be one of the hero's innate qualities. This finds expression in the hero's ability of transformation. Magic may also exist in magical words, among which, perhaps, "open Sesame" is the most famous. It has undoubtedly been known by the narrators of one of the stories of "The Arabian Nights."

It might have also become known from many other story-tellers who narrate stories from the same source. However, the most widely spread function of magic in folk tales is that related to the use of certain instruments that carry magical powers, regardless of he qualities of its user or holder. Finally, Thompson, deals with magical animals such as : the hen that lays golden eggs, or the donkey that produces gold. Thompson offers examples of these tales, comparing between different motives of the same tale in many places all over the world.

Next, *Mr Abdel Aziz Rifat presents an analysis of the book written by the late pioneers in the domain of Arabic folklore Prof. Abdel Hamid Yunis, entitled "Myth and Folklore"*. In his analy-

sis, Mr Rifat presents briefly the most important issues dealt with in the book. They are : 1) the relationship between folklore and anthropology as well as ethnology, 2) the importance of folklore in literary studies, 3) the relation between myth and folklore, 4) the difference between dramatic work and epic work.

The study of mythology and folklore includes many elements from folk culture with its various patterns. Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis has dealt in his book with the role of cultural heritage in contemporary folk creation.

In his study entitled "*A Variant of Sirat Bani Hilal in its first part "The Birth of Abou Zaid al Hilali Salama"* Prof. Ahmeé al Haggagi introduces two variants of Sirat Bani Hilal in its first part "*The Birth of the Hero, Abou Zaid al Hilali from Upper Egypt*".

The first variant is narrated in prose by al-Haj Abdel Zahir from al-Karnak village at Luxor. The other is in verse by Awadallah Abdel Jalil from al-Hajz Bahari near Edfou.

Prof. al Haggagi has written an introduction about his own experience in collecting folk Sirat in Upper Egypt. He has also tried to investigate what the scholars said about the Arab mentality and the lack of Epic poetry. Prof. al-Haggagi has tried in his investigation to point out to the fact that none of those scholars dealt with the folk Sirat.

The writer has also attempted to explain the term "Sirat" as a literary "genre" which differs from the term "epic". The folk Sirat is a biography of an individual hero or a religious family or a community.

The study of Prof. Haggagi, beside its important subject on "*Sirat Abou Zaid al Hilali*" provokes the problem of col-

THIS ISSUE

This issue of the "Folklore Magazine" opens with a study about Folklore Crisis" by Prof. Mahmoud el-Nabawi el-Shal.

According to him, the crisis stems from the fact that many of the popular artists are fascinated by the new artistic styles that are far from our deep-rooted origins. These origins sprung from our heritage, lived on our land and entered our consciousness. On the contrary, following those modern trends may lead to the disappearance of certain characteristics that should never vanish, as their disappearance means submission, short-sightedness and self-effacement as well as losing the Arab authenticity

Prof. el-Shal asks for a serious, wise and judicious return to our roots with the sincere intention of acquiring and understanding them well, so as to get rid of the surface waves which leave nothing but sterile imitation.

This call acquires its importance when we regard it from a reformational point of view, that rejects all signs of extravagance in decoration and other similar defects prevalent in our Arabic society.

Moreover, Prof. el-Shal states some of the manifestations of the folklore crisis on various levels, so that the people interested in this problem would embark on mending the deviations.

Next comes a brief analytical study by Dr. Moustafa Ragab entitled "The

Values of Time and its Significance in the Mawwal Sab'aawi" (Arabic folk poem of seven lines). The study deals with one of the most important sources of folk culture. It has become very popular due to the fact that it allows wider possibilities for expression of folk wisdom, as well as the use of elements of folk heritage such as stories, proverbs and other forms characterizing this kind literature.

Towards the end of his study, Dr. Ragab comes to the conclusion that the values included in "Time" as a symbol of subdual in the Sab'aawi Mawwal, are of a religious kind as they express obedience to God and patience in facing destiny; all this through the incidents and events that happen to people with the passing of "Time". Those values are also of a practical nature as they encourage the

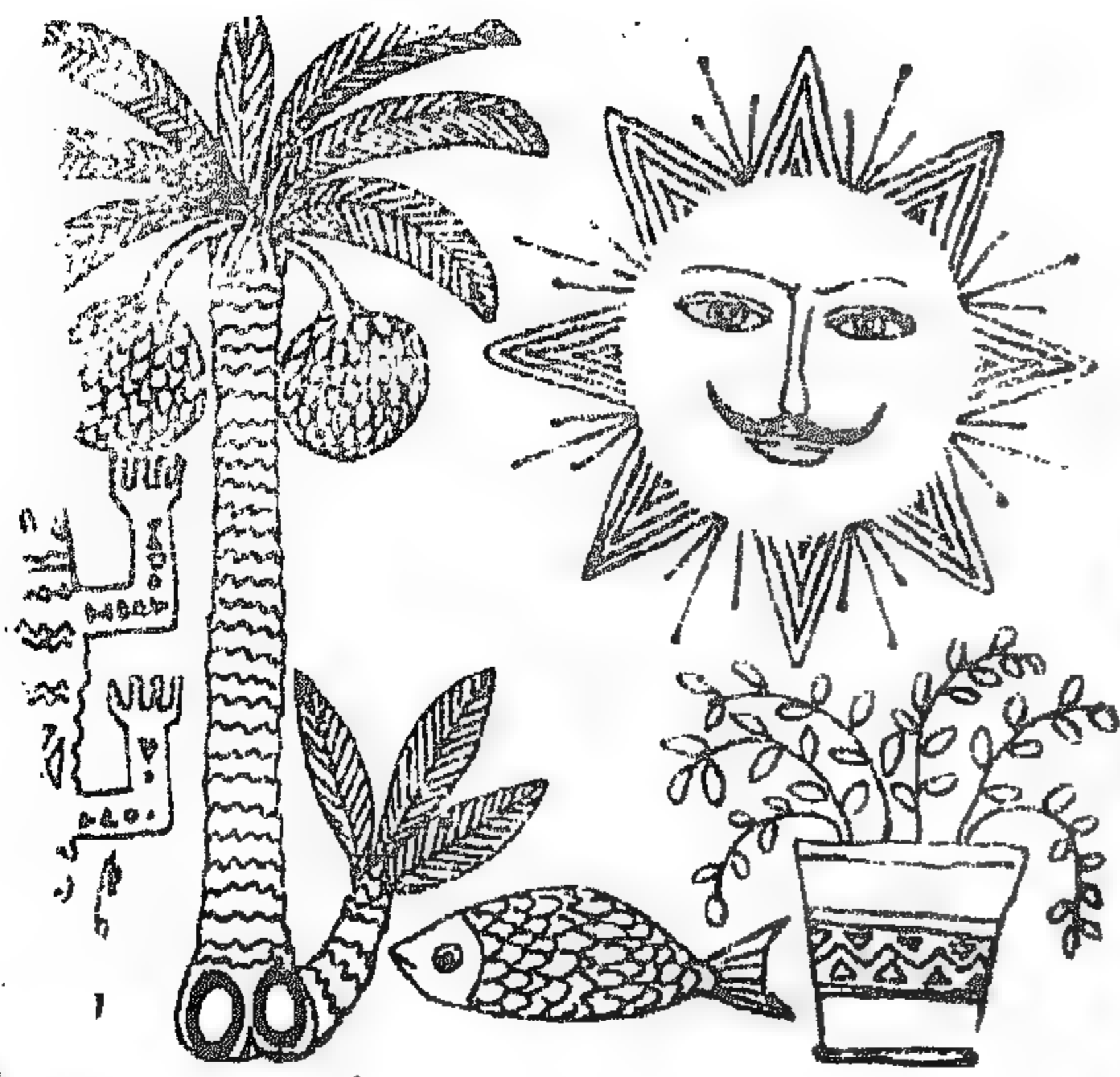
A quarterly Magazine, Issued by :

General Egyptian Book Organization

October - November - December 1989

Cairo





Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yonis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Art Director :

Adel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohri

Dr. Nabila Ibrahim

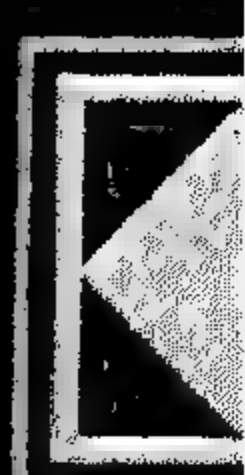
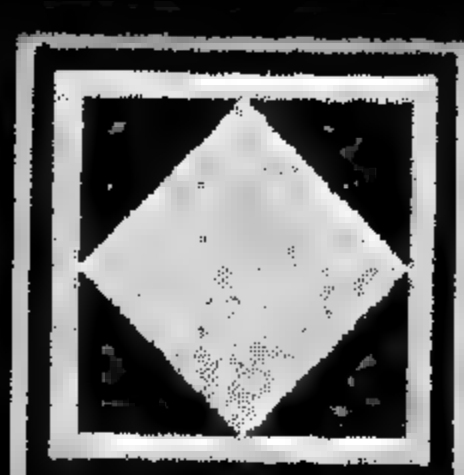
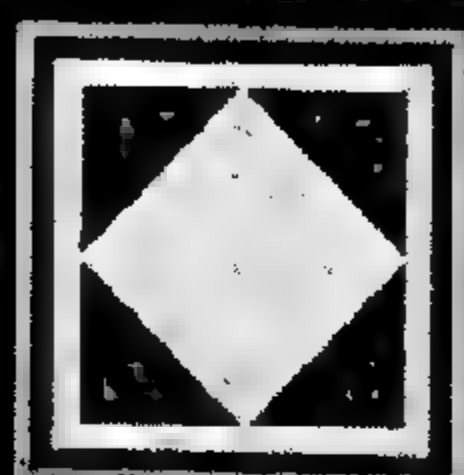
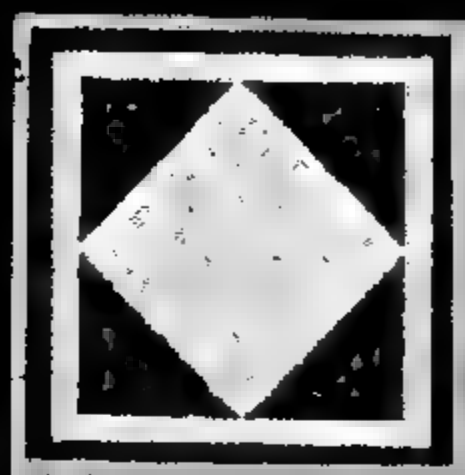
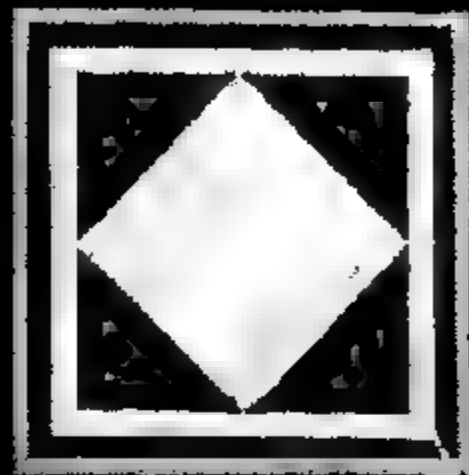
رقم الايداع

١٩٨٩/٦٢٨٣

AL-FUNŪN

AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE





Bibliotheca Alexandrina



0536313